This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

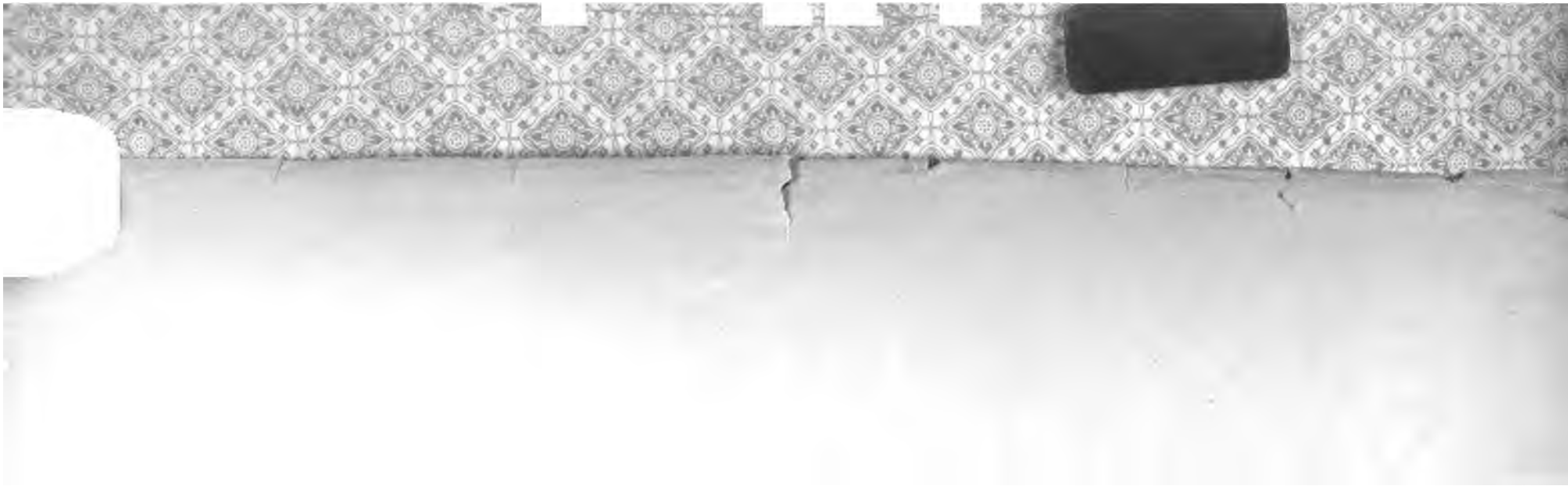
Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe

Führer durch die Sammlungen

von

Justus Brinckmann

PROPERTY OF
The University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS



Von diesem Werke sind

Einhundert fünfzig Exemplare

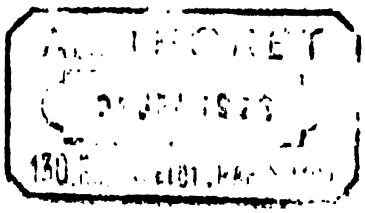
auf starkem Japan-Papier aus den kaiserlich japanischen Papierfabriken in Tokio für die Kunst- und Verlagshandlung von R. Wagner, Berlin SW, Dessauerstrasse 2,

gedruckt worden.

Hamburg, im Juli 1894.

Justus Brinckmann Dr. *Lütcke & Wulff,*

E. H. Senats Buchdrucker.



Führer

durch das

Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe

zugleich ein

Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes

von

Justus Brinckmann

Mit 431 Abbildungen, zumeist nach Aufnahmen

von

Wilhelm Weimar

Hamburg
Verlag des Museums für Kunst und Gewerbe
1894

Gedruckt bei Lütcke & Wulff, E. H. Senats Buchdruckern

Führer

durch das

Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe

zugleich ein

Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes

von

Justus Brinckmann

Erster Band

Seite I — XVIII und 1 — 390

Haupt-Inhalt

Hamburgische Oefen. Korbflechtarbeiten. Gewebe. Stickereien. Spitzen. Lederarbeiten. Architectonische Ornamente. Ostasiatische Metallarbeiten. Europäische Edelschmiedearbeiten. Email. Keramik des Alterthums. Deutsches Steinzeug. Fayencen.

Hamburg

Verlag des Museums für Kunst und Gewerbe

1894

Gedruckt bei Lütcke & Wulff, E. H. Senats Buchdruckern

Fine Arts
N
2305
.H32
B86
vol.1

782 184-20

Vorwort.

Während der Verfasser an dieser Beschreibung der Sammlungen des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe arbeitete, ist ihr Bestand Jahr für Jahr durch ein Zusammenwirken günstiger Umstände, reiche Gaben von Freunden der Anstalt einerseits, ausserordentliche Kaufgelegenheiten anderseits, in einem Umfang vermehrt worden, der beim Beginn der Arbeit nicht zu erwarten war. So wuchs unter stetem Ringen mit der durch das Anwachsen der Sammlungen erschwerten und erweiterten Aufgabe auch dieses Buch zu einem nicht vorausgesehenen Umfange.

Mag dadurch das anfängliche Ziel desselben, den Besuchern der Anstalt ein Führer durch die Sammlungssäle zu werden, überschritten und statt dessen ein Führer durch die Hauptgebiete der technischen Künste entstanden sein, so ist doch in der Anlage wie in der Durchführung dieses umfassenderen Planes überall der Zusammenhang mit dem Inhalt unserer Sammlungen gewahrt worden und nur in wenigen Fällen, wo es die Einführung in das Ganze eines Gebietes erforderte, darüber hinausgegangen.

Auch sämmtliche Abbildungen stellen Gegenstände dar, die sich im Besitz der Anstalt befinden. Bei der Auswahl derselben haben wir, soweit es thunlich war, ohne die geschichtliche Treue zu verletzen, solche Beispiele bevorzugt, die nicht nur für die durch sie illustrirten Gebiete typisch sind, sondern zugleich dem schaffenden Kunsthandwerker Anregung bieten. Die Zeichnungen zu der Mehrzahl der Abbildungen sind von dem zeichnerischen Assistenten des Museums, Herrn Wilhelm Weimar, angefertigt worden und zwar ohne photographische Hülfsaufnahmen. Die Wiedergabe der malerischen Erscheinung der Gegenstände, insbesondere auch ihrer stofflichen Eigenart, mit voller Klarheit der Formen und der ornamentalen Einzelheiten zu verknüpfen, ist Herr Weimar bei seinen Aufnahmen bestrebt gewesen, gewiss zur Freude der Leser dieses Buches. Bei den inhaltlichen Vorarbeiten, insbesondere für die Beschreibungen der Ankäufe des letzten Jahres, ist Herr Dr. Fr. Deneken mein Mitarbeiter gewesen.

Der Satz bot ungewöhnliche Schwierigkeiten, denn es galt, ohne Raumverschwendung überall die Bilder an gerade diejenige Stelle zu bringen, wo der Text, sei es in der geschichtlichen Einleitung, sei es in der mit kleinerer Schrift gedruckten Beschreibung von ihnen handelte. Die Herren Lütcke & Wulff, E. H. Senats Buchdrucker, haben, wie sie dieser Aufgabe gerecht geworden sind, auch dem Drucke jene Sorgfalt zugewendet, ohne die dieses Buch eines wesentlichen Vorzuges entbehren würde.

Ausser den bei der Herstellung dieses Werkes im Allgemeinen betheiligten Mitarbeitern, bin ich vielen hiesigen und auswärtigen Gelehrten für die mir in einzelnen Fragen gewährte Auskunft verpflichtet. Ihnen allen sage ich für diese Förderung meiner Arbeit freundlichen Dank.

Hamburg, den 23. Mai 1894.

Justus Brinckmann, Dr.

Einleitung.

Die Sammlungen und die öffentlichen Monumente sind die wahren Lehrer eines freien Volkes. Sie sind nicht bloss Lehrer der praktischen Ausübung, sondern, worauf es besonders ankommt, Schuler des allgemeinen Volksgeschmackes.

Gottfried Semper. 1851.

Wie die meisten öffentlichen Sammlungen und wissenschaftlichen Anstalten Hamburgs ist auch das Museum für Kunst und Gewerbe aus Anfängen hervorgewachsen, die der freien Thätigkeit hamburgischer Bürger entsprungen sind. Die erste Anregung zur Errichtung eines „gewerblichen Museums" ist der „Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe" zu verdanken. Diese nahm im Jahre ihrer Stiftung, 1765, den gewerblichen Zeichenunterricht in ihr Arbeitsgebiet auf und legte bereits damals den Grund zu der Lehranstalt, aus der ein Jahrhundert nachher die Allgemeine Gewerbeschule und die Schule für Bauhandwerker hervorgegangen sind. Berathungen in der „technischen Section" und der „Kunst- und Gewerks-Section" der Gesellschaft, später in der durch deren Verschmelzung gebildeten Section „Gewerbe-Verein" bereiteten seit dem Jahre 1863 den Beschluss vor, mit dem die Gesellschaft in ihrer 489sten Deliberationsversammlung am 25. September 1868 eine Commission für die Beschaffung eines gewerblichen Museums aus privaten Mitteln einsetzte. Im folgenden Jahr erliess diese Commission einen öffentlichen Aufruf, in dem sie die Beihülfe der Hamburger erbat für die Begründung einer Anstalt, „welche durch Förderung der Fachbildung und Erweiterung der Erwerbsfähigkeit den wirthschaftlichen Wohlstand der gewerbetreibenden Bevölkerung heben und den Sinn für das Zusammenwirken der freien Künste mit dem gewerblichen Schaffen in allen Kreisen neu beleben solle."

Seitdem jener Aufruf erging, sind fünfundzwanzig Jahre verflossen. Anfänglich zögernd, dann mit wärmerer Theilnahme sind ihm die Hamburger gefolgt. Im Jahre 1874 konnten die Anfänge einer kunstgewerb-

lichen Sammlung in gemietheten Räumen der öffentlichen Benutzung übergeben werden. Drei Jahre weiter, und die Sammlung war so angewachsen, dass ihre Uebernahme in staatliche Verwaltung beantragt und genehmigt werden konnte. Zugleich wurde, am 12. Februar 1877, der bisherige Schriftführer der Commission, Dr. Justus Brinckmann, zum Director erwählt und der Anstalt im Erdgeschoss des neuerbauten Schul- und Museums-Gebäudes am Steinthorplatz ein für die nächsten Jahre zur Entfaltung der Sammlung ausreichender Raum zugewiesen.

Inzwischen ist die Sammlung durch regelmässige Ankäufe aus staatlichen Mitteln, durch Gaben warmer Hand und durch Vermächtnisse stetig gewachsen bis zu dem ansehnlichen Bestand, über den dieses Buch Rechenschaft geben soll.

Anfänglich lag es im Plan der Anstalt, mit der Sammlung kunstgewerblicher Erzeugnisse auch eine solche von Rohstoffen, Halbfabrikaten, Modellen und Werkzeugen zu verbinden. Diese technische Sammlung sollte jedoch nur eine nebensächliche sein und mehr zur Erläuterung der Hauptsammlung dienen als selbstständige Bedeutung erreichen. Im weiteren Verlauf ist sie ganz in den Hintergrund getreten und die Entwickelung der Anstalt vorzugsweise auf die Beschaffung einer auserlesenen Sammlung zur Geschichte des Kunstgewerbes gerichtet worden.

An erster Stelle maassgebend für die Vermehrung der Sammlung war die Absicht, ihre Beschauer darüber zu belehren, wie auf den verschiedenen Gebieten der technischen Künste die Gebilde der Menschenhand sich als Ergebnisse der Bearbeitung bestimmter Stoffe nach gewissen technischen Verfahren entwickeln, und wie in ihnen je nach der allgemeinen Kultur und den besonderen Sitten und Bräuchen eines Volkes das Bestreben sich ausspricht, den Anforderungen der Zweckmässigkeit und den Ansprüchen auf Verschönerung des Lebensgenusses zu genügen.

Als bald nach der Mitte unseres Jahrhunderts die ersten Anregungen zur Begründung öffentlicher Sammlungen, wie deren eine unser Museum für Kunst und Gewerbe ist, ergingen, standen vornehmlich zwei Aufgaben im Vordergrund. Man hatte einsehen gelernt, dass nur ein kleiner Bruchtheil des kunsttechnischen Erbes der Menschheit noch in den Werkstätten gehütet werde, dass es daher die höchste Zeit sei, was sich von dem halb oder ganz vergessenen Verfahren alter Zeiten an ihren Erzeugnissen lernen lasse, zu neuem Leben zu erwecken. Man war sich durch die vergleichende Betrachtung der in grossen Industrie-Ausstellungen vereinigten Gewerbserzeugnisse zugleich bewusst geworden, dass der Volksgeschmack wenigstens im Abendlande in erschreckendem Niedergange begriffen sei, und hoffte, diesen Geschmack auf bessere Wege zu leiten, indem man ihm mustergültige Werke kunstbegabterer Jahrhunderte als Vorbilder vor Augen führte.

Wenige Jahrzehnte haben genügt, um die Behauptung, Alles, was unsere Zeit von kunsttechnischen Dingen verstehe, wiege nicht auf, was wir vergessen haben, zu erschüttern. Dem Wirken der Kunstgewerbe-Museen, nicht einzelner Anstalten, sondern ihrer gesammten, mit litterarischen Nachforschungen, wissenschaftlichen und Werkstatt-Versuchen verknüpften Arbeit ist es gelungen, eine Fülle technischer Verfahren, die fast oder ganz verloren gewesen waren, wieder dem Kunstgewerbe und Jedem zugänglich zu machen, der nur den ernsten Willen, sich ihrer zu bedienen, mitbringt.

Die Erfolge, welche man von der Mustergültigkeit der in den Sammlungen zur Schau gestellten Altsachen erwartete, sind weniger schlagend und weniger allgemein zu Tage getreten. Insofern der Anschauungsstoff, den die Museen den Künstlern darboten, von diesen als ein bequemes Hülfsmittel, neue und immer neue Formen auf den Markt zu werfen, begrüsst und ausgebeutet wurde, hat er vielleicht gar dazu beigetragen, die Künstler vom eigenen Ersinnen zu entwöhnen und sie einem äusserlichen Eklecticismus in die Arme zu treiben. Blendende Mode-Erfolge liessen sich auf diesem Wege wohl erzielen. Zu einem tieferen Erfassen der Aufgaben haben aber nur Wenige gelangen können, die eine bedeutende und unabhängige Persönlichkeit mitbrachten. Die Menge von durchschnittlicher Tüchtigkeit heimst nach wie vor nur die Ernten ein, die ihr auf dem Acker dieses oder jenes zeitweilig zur Losung erhobenen Stiles entgegenwachsen. Dass diese historischen Aecker, selbst wenn man sie, wie es den Anschein hat, in geordneter Fruchtfolge bewirthschaften möchte, auf die Dauer ausgiebige Ernten nicht mehr liefern werden, falls ihnen nicht gleichzeitig frische Nährstoffe aus dem unerschöpflichen Vorrath der Natur zugeführt werden, tritt für Einsichtsvolle immer deutlicher zu Tage.

Man wird, um den alle frische Zeugungskraft allmählich abtödtenden Zwang der Nachahmung historischer Formen abzuschütteln, sich zu diesen anders stellen müssen, als man es bisher zu thun sich gewöhnt hat. Man wird sich klarer darüber werden müssen, dass irgend ein Erzeugniss einer technischen Kunst, das als ein in sich vollendetes der höchsten Bewunderung aller Zeiten werth ist, doch nur richtig gewürdigt werden kann, wenn wir es im Zusammenhang mit dem Kulturboden begreifen, aus dem es erwachsen ist. Man wird dann in sehr vielen, ja den meisten Fällen den Begriff der „Mustergültigkeit", insofern er ausdrücken will, dass ein Gegenstand als nachahmenswerthes Muster für neuzeitige Arbeiten angesehen werden solle, als einen absoluten ablehnen, und nur als einen relativen noch anerkennen. Man wird dann auch sich klar darüber werden, dass auf die Dauer der fortschreitende Kunsthandwerker in dem Inhalt der Museen nicht mehr bloss eine Sammlung von

Vorbildern wittern darf, wie sie dem Schüler bei seinen ersten Versuchen nützlich sein mag. Man wird sich mit dem Gedanken vertraut machen, die Altsachen in den Museen nicht nur als mehr oder minder wohlgefällige Erzeugnisse technischer Methoden, sondern in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu betrachten. Man wird versuchen, sie als werdende Dinge zu begreifen und sich über alle bei ihrer Entstehung zusammenwirkenden Ursachen, Kräfte und Absichten zu belehren. Der Vergleich der Ergebnisse solcher Betrachtungen mit den praktischen, aus unserer heutigen Sitte und Lebensgewohnheit erwachsenden Aufgaben, mit den uns heute erreichbaren technischen Hülfsmitteln, und mit den Ansprüchen der allgemeinen geistigen Kultur unseres Volkes wird dann dazu führen, die Vorbildlichkeit der Altsachen in einem höheren Sinne zu beurtheilen, als man sich vielfach gewöhnt hat. Diese neue Vorbildlichkeit wird dann nicht mehr Gefahr laufen, durch einen Umschwung in der Mode plötzlich in ihren Grundfesten erschüttert zu werden, wie das zum grossen Schaden der gesunden Entwickelung des deutschen Kunstgewerbes wiederholt geschehen ist, indem die Anhänger des Neuen sprungweise Uebergänge von einem historischen Stil zum anderen mit wegwerfender Beurtheilung des eben noch Geachteten erklärt haben.

Soll die Bedeutung der kunstgewerblichen Museen über die engen Grenzen einer technologischen und ästhetischen Lehrmittel-Sammlung hinausgehoben werden, so werden diese Anstalten des kulturgeschichtlichen Untergrundes ferner nicht entrathen können. Auf diesem allein sind sie sicher, auf die Dauer den gesunden Bildungstrieb auch der bei ihnen nicht berufsmässig betheiligten Schichten des Volkes zu befriedigen und ihre höchste Aufgabe, auch den allgemeinen Volksgeschmack zu schulen, ganz zu erfüllen.

Diese Ueberzeugung, dass die Gegenstände, welche den Inhalt eines Kunstgewerbemuseums bilden, nicht nur von einem beschränkten technisch-stilistischen Standpunkt aus, sondern zugleich als Denkmäler der Kulturgeschichte zu erörtern sind, wenn ihre Betrachtung ernstlich und auf die Dauer nützen soll, hat den Verfasser bei der folgenden Beschreibung der Sammlung des hamburgischen Museums geleitet.

Wenn wir so den Inhalt der kunstgewerblichen Museen vom Standpunkt der Kulturgeschichte aus betrachten, ergiebt sich alsbald, dass die allgemein übliche und auch in dem hamburgischen Museum befolgte Art ihrer Aufstellung nach technologischen Gruppen mit stilgeschichtlichen Unterabtheilungen auf die Dauer nicht haltbar sein wird. Die bisherige Anordnung mag im Hinblick auf die zunächst gesuchte und seither auch gefundene technische Belehrung während der Kinderjahre der Museen die zutreffendste gewesen sein. Auf einer reiferen Lebensstufe angelangt, werden sie ihre Alterthümer zu Gruppen höherer Ordnung vereinigen.

Man wird nunmehr auch zu sehen verlangen, wie die treibenden und schaffenden Kräfte in einem Volke auf einer gewissen Stufe seiner Kultur in den greif- und sichtbar überlieferten Denkmälern vielseitigen und doch einheitlichen Ausdruck gefunden haben. Man wird von einer Aufstellung, die den natürlichen, lebendigen Zusammenhang der Dinge zu Gunsten einer künstlichen, technischen Gruppirung opferte, sich abwenden und, sagen wir es gerade heraus, für die Kunstgewerbemuseen auf eine Anordnung sich besinnen, wie sie für die ethnographischen Museen längst als die einzig richtige anerkannt ist.

Die neue Anordnung wird beispielsweise eine andere Stelle als bisher den italienischen Majoliken anweisen. Sie wird uns diese als nur einen Strahl aus der Sonne zeigen, welche das gesammte Leben der italienischen Hochrenaissance durchglühte und in den Bronzen, den Holzschnitzereien, den Geweben nicht minder glänzend aufleuchtete. Sie wird die Fayencen der Perser, vereint aufgestellt mit deren Gläsern, Metallarbeiten und Teppichen, vorführen und uns dann in viel eindringlicherer Weise, als bei der bisherigen Zersplitterung des Stoffes möglich war, über ihr gemeinsames Wachsthum aus dem Boden einer bestimmten Gesittung und eines altüberlieferten Geschmackes belehren.

Weiter: man wird nicht von den romanischen Bischofstäben die einen unter die Elfenbeinwerke, die anderen unter die Grubenschmelzarbeiten verweisen, weil ein Künstler zum Zahn des Elephanten, ein anderer zu Metall und farbigen Glasflüssen griff, sondern man wird einen tieferen Grund entscheiden lassen, aus dem beide schufen, ihr Streben, aus den kirchlichen Anschauungen und dem Geschmack ihrer Zeit heraus ein dem gleichen heiligen Zweck dienendes sinnbildliches Geräth zu gestalten.

Man wird die intimen Erzeugnisse, die von den Künstler-Töpfern Alt-Japans geschaffen sind, nicht zusammenbringen mit den prahlenden kolossalen Vasen von Hizen-Porzellan, die ihre Entstehung holländischem Geschmack verdanken, sondern man wird jene vereinigen mit den Goldlacken, mit den in verlorener Form gegossenen Bronzen, mit den Farbendrucken und den übrigen Erzeugnissen, in denen die nationale Ueberlieferung der japanischen Kunst sich bewährt hat. Wie ganz anders würde diese Kunst verstanden werden, wenn man in den öffentlichen Sammlungen die Spreu des Exportes absondern könnte von dem, was vor dem Urtheil des kunstverständigen Japaners bestehen bliebe! Die blöden Nachahmer und die Nörgler am Ruhm Japans, die beide sich an jene Exportwaare klammern, würden dabei weniger ihre Rechnung finden. Dagegen würde desto klarer zu Tage treten, was wir in Wahrheit von den Japanern lernen könnten und sollten.

Man wird ferner davon zurückkommen, jener künstlichen und dem Leben fremden Scheidung der Kunst vom Kunstgewerbe, die früheren

Zeitaltern unbekannt war, amtliche Weihe zu ertheilen, indem man z. B. plastische Werke des Mittelalters, wenn sie aus Elfenbein bestehen, in ein der Kunst gewidmetes Museum, sie dagegen einem Kunstgewerbe-Museum zutheilt, wenn sie aus Edelmetall getrieben sind. Man wird sich nicht begnügen, leere Rahmen als Vorbilder an die Wände zu hängen, sondern man wird sich sagen, dass ein Rahmen ein Bild enthalten muss, um richtig gewürdigt zu werden. Man wird nicht mehr nur die Reste alter Seiden und Sammete bewahren, wie der Botaniker Pflanzen im Herbarium, sondern man wird sich sagen, dass erst die Verwendung eines Gewebes in der Tracht, für die es bestimmt war, dasselbe verständlich macht, und man wird den Geweben alte Costüme oder doch alte farbige Trachtenbilder hinzufügen.

Sicherer Gewinn würde sich besonders für das Verständniss der neuzeitigen Arbeiten ergeben. Den technischen Gruppen alter Ordnung eingereiht, werden sie von der Fülle und Bedeutung der Denkmäler früherer Jahrhunderte erdrückt. Abgesondert würden sie vielleicht erkennen lassen, wessen unsere Zeit als ihrer Eigenart sich zu Recht rühmen darf, und die Bedürfnisse des neuzeitigen Lebens, denen die kunstgewerblichen Arbeiten zu dienen haben, würden klarer hervortreten.

Wann der Uebergang von der .technologischen zur kulturgeschichtlichen Aufstellung der kunstgewerblichen Museen als eine Bedingung ihres ferneren gesunden Lebens allgemein erkannt werden und sich vollziehen wird, lässt sich noch nicht übersehen. Gewiss ist auch, dass die neue Ordnung eine schwierigere ist als die alte und eine durchdringendere Kenntniss der Dinge voraussetzt. Jene zu der ausschliesslich maassgebenden zu erheben, wäre jedoch kaum minder verkehrt, als die bisherige Gliederung der Sammlungen in technologische Gruppen beizubehalten. Die Ordnung des hamburgischen Museums beruht, wie ein Blick auf das Inhaltsverzeichniss ergiebt, im Wesentlichen auf der alten Gruppirung, die zur Zeit seiner Begründung bei allen verwandten Anstalten die programmgemässe war. Nur wo sich die Ueberführung in die neue Ordnung durch das Anwachsen der Sammlungen von selber aufdrängte, ist ihr bisher Folge gegeben. Hieraus erklärt sich, dass die Einleitungen, welche den Beschreibungen der Sammlungsgruppen vorausgeschickt sind, zum Theil von technisch-historischen, zum Theil von kulturgeschichtlichen Betrachtungen ausgehen.

Inhalt.

Seite:

Vorwort I

Einleitung III

Inhalt IX

Wegweiser XVI

Die hamburgischen Fayence-Oefen des 18. Jahrhunderts 1

Bauernmöbel der Elbmarschen 10

Hamburgische Holz-Bauornamente 13

Japanische Korbflechtarbeiten 15

Gewebe 17

Koptische Gewebe des 4. bis 8. Jahrhunderts n. Chr., 17. — Byzantinische Seidengewebe, 21. — Sicilianische Seidengewebe des 9. bis 12. Jahrhunderts, 22. — Norditalienische Seidengewebe des 14. bis 15. Jahrhunderts, 23. — Orientalische Gewebe des 15. Jahrhunderts, 27. — Spätgothische Gewebe des 15. und 16 Jahrhunderts, 28. — Gewebe der Renaissance des 16. Jahrhunderts, 30. — Gewebe des 17. Jahrhunderts, 32. — Gewebe des 18. Jahrhunderts, 34. — Japanische Gewebe, 37.

Die Stickereien 41

Die Stickereien im Allgemeinen, 41. — Japanische Stickereien, 44. — Stickereien der Länder des Islam, 48. — Stickereien und Webereien der Bauern in den Elbmarschen und in Schleswig-Holstein, 49. — Die Stickmustertücher, 59. — Deutsche Stickereien des 16. Jahrhunderts, 64. — Stickereien hamburgischer Kirchengewänder des Mittelalters, 65. — Italienische, spanische, deutsche, französische Stickereien in Plattstich, Gold- und Aufnäh-Arbeit vom 16. bis 18. Jahrhundert, 67. — Leinenstickereien der Mittelmeerländer, 73.

Die Spitzen 77

Nadelspitzen des 16. bis 17. Jahrhunderts, 78. — Klöppelspitzen des 16. bis 17. Jahrhunderts, 82. — Die Probsteier Spitzen-Sammlung, 84.

Spinnräder und Klöppelkissen, 91. — Neuzeitige hamburgische Stickereien, 92.

Die Arbeiten der Bildwirker 93

Brüsseler Wandteppiche, 93. — Französische Gobelins, 94. — Arbeiten hamburgischer Bildwirker, 95.

Die Fächer 98

Wismuthmalereien 100

Seite:

Die Bucheinbände 101
Mittelalterliche Einbände, 101. — Deutsche Bucheinbände des 16. Jahrhunderts, 103. — Italienische und französische Einbände des 16. Jahrhunderts, 106. — Türkische Bucheinbände des 16. Jahrhunderts, 109. — Venetianische Bucheinbände, 111. — Hamburgische Einbände 112.

Arbeiten aus geritztem, gepunztem und getriebenem Leder 115
Lederne Kasten, Behälter, Gefässe, 115. — Die Ledertapeten, 118. — Lederarbeiten an Sesseln und Sätteln, 121. — Japanisches Leder, 122.

Architectonische Ornamente aus Stein und Terracotta 123
Fassade des ehemaligen Kaisershofes in Hamburg, 126.

Decorative Malereien 131

Chinesische Metallarbeiten 133

Die japanischen Bronzen 135

Die Sammlung japanischer Schwertzierathen 145

Die metallenen Netzke und die Tabakspfeifen der Japaner 164

Japanische Färberschablonen 166

Die Arbeiten der Edelschmiede 168
Die Silberplatten mit der Legende des heiligen Servatius, 173.
Geräthe und Gefässe des christlichen Cultus, 180. — Crucifixe, 180. — Reliquienbehälter, 182. — Kirchliche Prachteinbände, 184. — Abendmahlskelche, 186. — Rauchfässer, 188. — Salböl-Gefässe, 189. — Giessgefässe, 189. — Bischofstäbe, 189.
Silberne Gefässe und Geräthe weltlichen Gebrauchs des 16. bis 18. Jahrhunderts, 191. — Trinkgefässe der Aemter und Todtenladen hamburgischer Handwerksmeister und Gesellen, 195.
Geräthe des jüdischen Cultus, 200.

Der Schmuck 203
Antiker Goldschmuck, 204. — Vorgeschichtlicher und deutsch-römischer Schmuck, 206. — Mittelalterlicher Schmuck, 207. — Abendländischer Schmuck des 16. bis 18. Jahrhunderts, 208. — Niederdeutscher und skandinavischer Bauernschmuck, 209. — Die Ringe, 217. — Ostasiatischer Schmuck, 217.

Die Taschenuhren 219

Kleines Geräth der Frauen 222

Das Maler-Email 224

Asiatische Schmelz-Arbeiten 230
Chinesische Zellenschmelz-Arbeiten, 232. — Japanische Zellenschmelz-Arbeiten, 232. — Indische Schmelz-Arbeiten, 234.

Die Keramik 235
Uebersicht ihrer Geschichte, 235.
Die griechischen Vasen, 242. — Römische Thongefässe, 248.
Deutsches und niederländisches Steinzeug, 249. — Siegburger Steinzeug, 252. — Frechener Steinzeug, 254. — Nassauer Steinzeug, 255. — Raerener Steinzeug, 257. — Steinzeug von Kreussen und anderen Orten, 260.
Deutsche Bauerntöpfereien, 261.
Aegyptische und amerikanische Bauerntöpfereien, 264.
Italienische Fayencen (Majoliken), 265. — Faenza, 274. — Caffaggiolo, 275. — Siena, 276. — Urbino, 277. — Gubbio, 279. — Castel-

Durante, 280. — Pesaro, 280. — Diruta, 281. — Venedig, 282. — Castelli, 284. — Genua und Savona, 286. — Mailand, 286. — Majoliken mit deutschen Wappen, 288.
Maurisch-spanisch-portugiesische-Fayencen, 289.
Fayencen des Bernard Palissy, 291.
Emaillirte deutsche Töpferarbeiten des 16. Jahrhunderts, 294. — Deutsche Oefen, 296. — Schweizer Oefen und Fayencen, 300.
Fayencen von Nevers in Frankreich, 302.
Norddeutsche Fayencen des 17. Jahrhunderts, 303.
Fayencen von Rouen, 305.
Delfter Fayencen, 311.
Deutsche Fayencen des 18. Jahrhunderts, 323. — Hanau, 323. — Frankfurt a. M., 325. — Cassel, 325. — Nürnberg, 326. — Bayreuth, 330. — Kleinere deutsche Fayencefabriken, 332. — Deutsche, von Schmelzmalern ausserhalb der Fabriken decorirte Fayencen, 334.
Fayencen von Moustiers in der Provence, 335. — Fayencen von Alcora in Spainen, 337.
Die Fayencen des Elsass und Lothringens, 339. — Fayencen von Marseille, 345. — Belgische Fayencen, 347. — Fayencen von Fulda, 349. — Fayencen von Höchst bei Frankfurt a. M., 350. — Braunschweig, 352. — Münden in Hannover, 352. — Wrisbergholzen, 354. — Vegesack und Lesum, 355. — Mecklenburgische Fayencen, 356.
Schwedische Fayencen, 357. — Fayencen von Stralsund, 362.
Fayencen von Kopenhagen, 363.
Schleswig-Holsteinische Fayencen. — Schleswig, 365. — Criseby und Eckernförde, 368. — Flensburg, 370. — Kiel, 371. — Stockelsdorff, 375. — Kellinghusen, 381. — Rendsburg, 384. — Hamburgische Fayencen des 18. Jahrhunderts, 389.
Rückblick auf die Geschichte der deutschen Fayence, 390.
Meissener Porzellan. Geschichte der Manufactur, 391. — Auszug eines Preisverzeichnisses v. J. 1765, 400. — Gefässe, 409. — Figuren und Gruppen, 415.
Wiener Porzellan, 417. — Porzellan von Höchst, 421. — Nymphenburg, 424. — Ludwigsburg, 427. — Frankenthal, 432. — Fürstenberg, 435.
Porzellan von Berlin. Geschichte der Manufactur, 439. — Auszug eines Preisverzeichnisses v. J. 1777, 442. — Gefässe, 444. — Figuren und Gruppen, 449.
Thüringische Porzellan-Fabriken (Kloster Veilsdorf, Rudolstadt u. A.), 451. — Cassel, 453. — Fulda, 454. — Kelsterbach, 454. — Ansbach und Bayreuth, 454. — Baden, 455. — Poppelsdorf bei Bonn, 455. — In Deutschland ausserhalb der Manufacturen (u. A. von Bottengruber, Preussler und Busch) decorirte Porzellane, 455.
Kopenhagener Porzellan, 457. — Schwedisches Porzellan, 459.
Holländisches Porzellan, 459. — Belgisches Porzellan, 460.
Porzellan von Sèvres. Geschichte der Manufactur, 461. — Sèvres-Porzellane von weicher Masse, 465. — Sèvres-Biscuit-Porzellane, 467. — Sèvres-Porzellane von harter Masse, 468. — Die Pariser Manufacturen von Hartporzellan zu Ende des 18. Jahrhunderts, 468. — Französische Porzellan-Manufacturen des 18. Jahrhunderts in der Provinz, 469. — Die Terracotta-Medaillons des J. B. Nini, 470.

Seite:

Mangelbretter ... 680
Geschichtliches, 680. — Mangelbretter des 16. und 17. Jahrhunderts aus Schleswig-Holstein, 682. — Mangelbretter des 18. Jahrhunderts aus dem Alten Lande und der Wilstermarsch, 683. — Dänische Mangelbretter, 684.

Blasbälge ... 684

Alte Werkzeuge der Holzarbeiter ... 685

Kerbschnitt-Arbeiten ... 686
Zur Geschichte des Kerbschnitts, 686. — Uebersicht nach den Gegenständen, 687. — Kerbschnitt-Arbeiten aus Holland und Ostfriesland, 693. — Kerbschnitt-Arbeiten von den nordfriesischen Inseln und der schleswig'schen Westküste, 694. — Kerbschnitt-Arbeiten aus Jütland und von den dänischen Inseln, 697. — Kerbschnitt-Arbeiten aus Norwegen; aus Süddeutschland, 697.

Kuchenformen ... 698

Die Stand- und Wanduhren ... 699
Geschichtliche Uebersicht, 699. — Die Uhren der Sammlung, 702.

Holzbildnereien im Dienste der kirchlichen Kunst ... 705
Deutschland. Allgemeine Uebersicht, 705. — Oberdeutsche Bildwerke, 707. — Niederdeutsche Bildwerke, 707. — Italien, 710. — (Thonrelief des Andrea della Robbia, 710.) Reliquienbehälter, Arbeit des Andrea Brustolone, 711.

Buchs-Schnitzereien ... 713
Die deutschen Buchs-Schnitzer der Renaissance, 713. — Arbeiten des Hans und des Vitus Kels, 714. — Meister MVA, 717. — Betnüsse, 717.

Abendländische Elfenbein-Arbeiten ... 719
Zur Geschichte der Elfenbeinplastik, 719. — Elfenbeinschnitzwerke kirchlichen Inhalts, 721. — Elfenbeinschnitzwerke weltlichen Inhalts, 723. — Kunstdrechslerarbeiten aus Elfenbein, 724. — Kleine Geräthe aus Elfenbein, 725.

Ostasiatische Kleinschnitzereien ... 726
Die japanischen Netzke, — Einleitung, 726. — Knopfförmige Netzke aus Elfenbein, 727. — Vollrund geschnitzte Netzke aus Elfenbein, 728. — Vollrund geschnitzte Netzke aus Holz und anderen Stoffen, 728. — Arbeiten des Japaners Gamboun, 729.
Chinesische Schnitzarbeiten, 730.

Japanische Lackarbeiten ... 731
Technologische und geschichtliche Vorbemerkungen, 731. — Möbel und Kasten für den Schreibenden, 736. — Möbel, Behälter, Gefässe für andere Zwecke des Haushaltes, 737. — Kleine Dosen für Räucherwerk, Schminke und dgl., 739. — Lackarbeiten in Verbindung mit Einlagen von glasirtem Thon, 740. — Gelackte Naturerzeugnisse, 741.
Die Sammlung der Inros, 742.
(Malereien des Hokusai und japanische Farbenholzschnitte, 746.)

Chinesische Lackarbeiten ... 747

Koreanische Lackarbeiten ... 747

Indische Lackarbeiten ... 748
(Bombay-Mosaik, 748.)

Persische Lackarbeiten ... 749

Europäische Lackarbeiten ... 750

Seite:

Die Bronzen 751
Zur Technik und Geschichte des Erzgusses, 751. — Aegyptische Bronzen, 754. — Vorgeschichtliche Bronzen, 755. — Römisch-etruskische Bronzen, 755. — Mittelalterliche Bronzen, 755. — Bronzen der italienischen Renaissance, 756. — Bronzen der deutschen Renaissance, 757. — Bronzene Leuchter, 760. — Bronzene Mörser, 762.
Getriebene Kupfer- und Messingarbeiten, 764. — Italienische Arbeiten, 764. — Deutsche Arbeiten, 765.
Gravirte Metallarbeiten, 767.

Die wissenschaftlichen Instrumente 769
Allgemeine Uebersicht, 769. — Astrolabien, 771. — Armillarsphäre, 775. — Sonnenuhren und astronomisch-geographische Bestecke, 775. — Kanonenvisir, 778. — Messstab für die Gewichtsbestimmung der Metalle, 779. — Verschiedene Instrumente des 17. und 18. Jahrhunders, 779. — Metallene Setzuhren, 781.

Arbeiten aus Zinn 782
Technologische u. geschichtliche Vorbemerkungen, 782. — Zinnschüsseln und Teller, 782. — Zinnerne Zunftgefässe, 784.

Aetzarbeit auf Metall und Stein 785
Technisches, 785. — Aetzarbeit auf Stein, 787. — Aetzarbeit auf Metall, 788.

Schmiedeisen-Arbeiten 789
Vorbemerkungen, 789. — Waffen, 790. — Schmiedeiserne Gitter, 791. — Portalbekrönung und Treppengeländer aus den ehem. Schüle'schen Fabrikgebäuden in Augsburg, 796. — Wetterfahnen, Stützen, Wandarme, 797. — Schmiedeiserne Beschläge und Schlösser, 798. — Schlüssel, 802. — Schmiedeiserne Geräthe, Leuchter und Werkzeuge, 803. — Waffeleisen, 805.

Speisegeräthe (Messer, Gabel, Löffel) 806
Geschichtliche Vorbemerkungen, 806. — Die Speisegeräthe der Sammlung, 808.

Kammerherren-Schlüssel 809

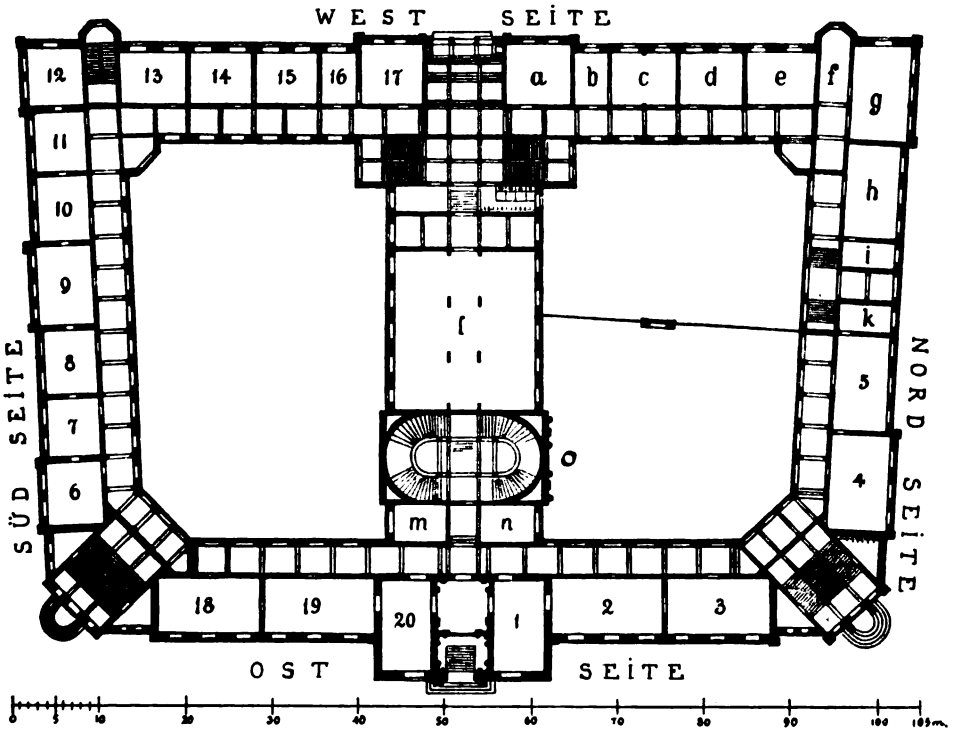
Eisenguss-Arbeiten 810

Indische Metallarbeiten 811

Die Metallarbeiten der Araber, Perser, Türken 813

Hamburgische Fayence-Oefen 816

Register 817



Wegweiser durch die Räume des Museums für Kunst und Gewerbe.

(Die eingeklammerten Ziffern geben die Seitenzahlen des Führers).

Haupteingang an der Ostseite.

Oestliche Zimmer rechts vom Eingang. 1. Hamburgische Fayenceöfen (1). Bauernmöbel der Elbmarschen (10). Hamburgische Holzbauornamente (18). **2.** Japanische Körbe (15). Gewebe (17). **2** u. **3.** Stickereien (41). Eingelegte Tische von Plambeck (684). Sandsteinrelief vom ehemaligen Bauhof (14).

Nördliche Zimmer. 4. Spitzen (77). Probsteier Spitzensammlung (84). Spinnräder und Klöppelkissen (91). Neuzeitige hamburgische Stickereien (92). Fächer (98). **5.** Bucheinbände (101). Buchbeschläge (113). Lederarbeiten (115). Arbeiten hamburgischer Bildwirker (95).

Gang neben 4 u. 5. Architektonische Ornamente aus Stein und Thon (123).

Nordöstliche Gangecke. Decorative Malereien (131).

Oestlicher Gang neben 3, 2, 1. Wechselnde Ausstellung neuer Arbeiten.

Oestlicher Gang neben 20, 19, 18. Wandgetäfel aus dem Wallenstein-Zimmer (658). — Schrank der neuen Erwerbungen. — Chinesische Metallarbeiten (133). Japanische Bronzen (135). Japanische Schwertzierathen (145). Metallene Netzke und Tabakspfeifen der Japaner (164). Japanische Färberschablonen (167).

Südöstliche Gangecke. Edelschmiedearbeiten (168). Silberplatten mit der Legende des h. Servatius (178). Gefässe und Geräthe des christlichen Kultus (180). Bauernschmuck (209).

Südlicher Gang neben 6 u. 7. Silbergefässe weltlichen Gebrauchs (191). Trinkgefässe hamburgischer Innungen (195). Geräthe des jüdischen Kultus (200). Schmuck (208). Taschenuhren (219). Kleines Geräth der Frauen (222). Maler-Email (224). Asiatische Emailarbeiten (230).

Südliche Zimmer. 6. Griechische Vasen (242). Deutsches Steinzeug (249). Bauerntöpfereien (261). **7.** Italienische Fayencen — Majoliken — (265). Palissy-Fayencen (291). Deutsche Fayencen des 16. Jahrhunderts (294). Schweizer Fayencen (300). Fayencen von Nevers (302), von Rouen (305). — **8.** Delfter Fayencen (311). Fayencen von Nürnberg (326), von Bayreuth (330).

9. Fayencen von Moustiers (385), von Alcora (387), des Elsass und Lothringens (389), von Marseille (345). Fayencen von Höchst (350), von Münden (352). Schwedische Fayencen (357). Fayencen von Stralsund (362), von Schleswig-Holstein (365). Porzellane von Meissen (391), von Wien (417), von Höchst u. s. w. (421), von Berlin (439). **10.** Französische Porzellane von Sèvres u. s. w. (461). Terracotta-Medaillons des Nini (470). Englische Töpferarbeiten (475). Wedgwood-Waare (476). Englisches Porzellan (480). Rothes Steinzeug des 18. Jahrhunderts (489). Deutsches u. a. Steingut (496). Persische u. a. westasiatische Fayencen (501). **11.** Chinesisches Porzellan (513). Japanische Töpferarbeiten (527). **12.** Europäische Thonwaaren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (561). Gläser (562). Einzelne Möbel (605, 612).

Südwestliche Gangecke neben **11** u. **13.** Mittelalterliche Truhen (635) und Schränke (645). Kirchliche Bildwerke (705). Madonna des Andrea della Robbia (711). Gothische Holzschnitzereien (673).

Westliche Zimmer **13.** Renaissance-Möbel (605). Niederdeutsche Truhen der Renaissance (637). **14.** Holländer Möbel aus Niederdeutschland (657 u. 650). **15.** Möbel des 17. Jahrhunderts (615). Hamburger Schränke (655). Lütticher Möbel (629). **16.** Möbel des 18. Jahrhunderts (694). **17.** Louis XVI.-Wandgetäfel (664). Französische Möbel (622, 626). Reliquiar des Brustolone (710).

Westlicher Gang neben **a—d.** Kerbschnittarbeiten (666). Hamburger Kamin (670). Kuchenformen (697); — neben **17—14.** Niederdeutsche und niederländische Holzschnitzereien (674). Französische (676), italienische und spanische (678) Holzschnitzereien. Mangelbretter (680).

Südlicher Gang neben **16—9.** Buchsschnitzereien (713). Elfenbeinarbeiten (719). Ostasiatische Kleinschnitzereien (720). Japanische (731), chinesische (747), indische (746), persische (749), europäische (750) Lackarbeiten.

Oestliche Zimmer, links vom Haupteingang. **18.** Bronzen (751). Gravirte Metallarbeiten (767). Wissenschaftliche Instrumente (769). Grosse Schmiedearbeiten des 18. Jahrhunderts (795). Portalbekrönung vom Gitter und Treppengeländer a. d. Schüle'schen Hause in Augsburg (796). **19.** Bronzene Thürklopfer (750). Zinnarbeiten (782). Schmiedearbeiten, Gitter (791), Beschläge (798). Schlüssel (802). Eiserne Geräthe (806). Speisegeräthe (806). Indische (812), persische, türkische Metallarbeiten (814). **20.** Hamburgische Fayenceöfen (816 u. 1). Steckborner Ofen (801), Stockelsdorffer Ofen (879). Wandgetäfel aus der Wilstermarsch (662). Bauernstühle (632).

a. b. k. m. Amtszimmer. **c.** Lesezimmer. **d.** Bibliothek. **e. f. g. h. i.**, zur Zeit noch vom Botanischen Museum benutzte Räume. **n.** Werkstatt. **l.** Turnhalle des Realgymnasiums. Bei **e** im nördlichen Hof die Fassade vom ehemaligen Kaiserhof (126). An der Nordostecke des Gebäudes Aufgang zur Allgemeinen Gewerbeschule; an der Südostecke Aufgang zum Realgymnasium; im Mittelbau Aufgang zu dem von den drei Anstalten gemeinsam benutzten Hörsaal. Zwischen **i.** und **k.** Durchfahrt zu den Höfen.

Silbernes Riechherz. Deutsche Arbeit, ca. 1700. Nat. Gr.

Altgriechische Schale. Aus Capua. 1/3 nat. Gr. (S. 247.)

Fries eines blau-bemalten Fayence-Ofens des hamburgischen Töpfermeisters H. J. Volgrath, gemalt im Jahre 1749 von C. M. Möller. Breite des Frieses 76 cm.

Die hamburgischen Fayence-Oefen des 18. Jahrhunderts.

Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

Das erste Zimmer rechts vom Eingang, durch welches der Besucher die Sammlungen betritt, ist wie das letzte Zimmer, durch welches er sie verlässt, den **hamburgischen Oefen des 18. Jahrhunderts** gewidmet.

Ueber die hamburgische Ofen-Töpferei des 16. und 17. Jahrhunderts Licht zu verbreiten, ist bisher nicht gelungen. Wohl bezeugen spärliche, in Ausgrabungen zu Tage gekommene Bruchstücke grünglasirter Kacheln mit figürlichen Reliefs und häufigere Funde von Kacheln im Stil der Spätrenaissance, mit weissen ornamentalen Flachreliefs auf vertieftem dunkelblauem Grunde, dass in Hamburg Oefen gebräuchlich gewesen sind, wie sie für Lübeck durch bedeutende Funde schöner, zum Theil nach Stichen Aldegrever's gearbeiteter Hohlformen, und für Lüneburg durch daselbst noch bis vor Kurzem in Gebrauch gewesene und in ihrer Technik den dort zur Verzierung der Backsteinbauten häufig angewandten glasirten Medaillons nahestehende Oefen nachgewiesen sind. So wahrscheinlich es ist, dass Hamburg seinen Bedarf an dergleichen Oefen selbst zu decken vermocht hat, fehlt es doch bis jetzt an Funden von Formen oder Werkstattresten.

Nicht selten jedoch finden sich in den Vierlanden Oefen, welche den Uebergang von den plastisch verzierten Oefen der Renaissance zu den bemalten des 18. Jahrhunderts bilden, indem ihre mit dicker, weisser, unreiner Glasur überzogenen Reliefs im Stile der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch blaue Zeichnung verdeutlicht sind und kleine Bildfelder mit blaugemalten Landschaften einfassen.

Im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts begann der Aufschwung in der Fabrication der mit blauen Scharffeuer-Malereien verzierten Fayence-Oefen. Dieselben erreichten in technischer und künstlerischer Hinsicht ihre Höhe um die Mitte des Jahrhunderts und behaupteten sich auf derselben bis in die achtziger Jahre, um dann rasch zu sinken. Schwache Reste des alten Verfahrens waren noch bis in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts überliefert worden, da immer noch die Bauern der Vierlande sich nicht dem grossstädtischen Geschmack, welcher die kahlen weissen Oefen vorzog, angeschlossen hatten, sondern wenigstens noch blaue Blümchen über die weissen Glasurflächen ausgestreut und im Oberbau die altherkömmliche Nische sehen wollten.

Fällt die Blüthe der hamburgischen Ofenmalerei auch zusammen mit der Herrschaft des Roccoco-Stiles, so stehen doch viele und vielleicht die schönsten ihrer Erzeugnisse noch unter dem Einfluss des voraufgehenden Zier-Stiles, wie er durch die Ornamentstiche des Nürnbergers J. J. Schübler weite Verbreitung gefunden hatte. Als Schmuck aller architectonischen Glieder und am reichsten auf den Pilastern der Oefen aus den vierziger Jahren entfaltet sich dieses Schübler'sche Zierwerk mit seinen freibewegten architectonischen Motiven, seinen Voluten, Akanthusblättern, gebrochenen und verschlungenen Bändern und Baldachinen üppiger und schöner als vielleicht sonst irgendwo in der Praxis. Nur einzelne Muschelmotive verkünden hie und da den neuen Stil. In den Einfassungen der grossen runden Nischen tritt das Roccoco zuerst selbständig auf, um dann gegen Ende der fünfziger Jahre allein zu herrschen und die in dem vorausgehenden Ornament noch durchweg festgehaltene Symmetrie der Einrahmungen der Bilder und der Pilasterfüllungen zu verdrängen. Von guten Arbeiten des Louis XVI. Stiles hat sich nur sehr wenig erhalten; einige Bruchstücke deuten darauf, dass auch unter seiner kurzen Herrschaft noch einzelne Oefen von hervorragender Schönheit aus den Werkstätten der hamburgischen Töpfer hervorgegangen sind.

Der ersten Blüthezeit der hamburgischen Ofenmalerei gehören die drei gleich rechts vom Eingange aufgebauten und die drei ihnen gegenüberstehenden Oefen an. Leider ist es bis jetzt nicht gelungen, einen dieser prachtvollen Oefen in seiner ursprünglichen Vollständigkeit mit dem oberen Abschluss aufzufinden. Als die von der neuen städtischen Mode verstossenen Meisterwerke der alten hamburgischen Fayencemaler eine Zuflucht in den Bauernhäusern der Vierlande und jenseits der Elbe im Altenlande fanden, wurden sie beim Abbruch, bei der Fahrt über Land oder zu Schiff und bei dem Wiederaufbau durch bäurische Töpfer in engen niedrigen Stuben fast alle verstümmelt, von drei Kacheln Breite und drei Schichten Höhe des Unterbaues auf deren zwei verkleinert, ihrer reichen Bekrönungen beraubt und durch Mischung mit Theilen anderer Oefen verändert.

Gleich dem ersten Ofen dieser Gruppe ist arg mitgespielt worden; in welcher Gestalt er in einer Bauernstube an der Lühe im Altenlande aufgefunden wurde, zeigt die in der Fensternische ausgehängte Zeichnung. Vollständig muss er zu den schönsten und grössten seiner Art gehört haben. Die Bilder stellen Scenen der griechischen und römischen Mythologie dar; manchen liegen Illustrationen zu Ovids Metamorphosen zu Grunde. Weder Töpfer noch Maler sind auf den erhaltenen Theilen genannt. — Wie die Fayencemaler damals ihren Bilderschatz ohne sonderliche Mühe scheinbar zu bereichern wussten, zeigt ein Vergleich der ersten Kachel links oben, und der dritten rechts unten; auf beiden ist dasselbe figürliche Motiv benutzt, aber auf anderem landschaftlichen Hintergrunde, und einmal, durch einfache Umdrehung der Pause, im Spiegelbilde. Zu ähnlichen Beobachtungen führt ein Vergleich dieser Bilder mit denen des vierten Ofens.

Der zweite Ofen ist mit Landschaftsbildern, Ansichten italienischer und französischer Städte und Gartenanlagen ausgestattet. Auf dem Fries ist eine Ansicht der Sorbonne zu Paris, in der runden Nische eine reiche Hallen-Perspective mit lustwandelnden Damen und Herren in der Zeittracht dargestellt. Als Verfertiger dieses prächtigen Ofens hat sich auf ihm der Töpfermeister **J. H. Volgrath** genannt, dessen Name nebst der Jahrzahl „Ao. MDCCXLVII Prim. Julij" auf dem Gemäuer der ersten Kachel zu lesen ist. Dieser J. H. Volgrath gehört einer schon im 17. Jahrhundert nachweisbaren, auch Vollgradt oder Volgerath geschriebenen hamburgischen Töpfer-

familie an. Wer der Maler war, sagt uns das C M M in der fast mikroskopischen Inschrift einer von 1746 datirten Wiederholung des Friescs mit der Sorbonne. Es deutet auf jenen **Cord Michael Möller,** der, von Profession ein Töpfer, sich der

Kachel eines blaubemalten Fayence-Ofens des hamburgischen Töpfermeisters H. Hennings, gemalt im Jahre 1749 von C. M. Möller. Breite 28 1/2 cm. Die Darstellung der Verspottung Christi nach einem Kupferstich des Goltzius.

Ofenmalerei widmete und u. A. auch einen — verschollenen — Ofen für die hamburgische Rathsstube malte. Der Ueberlieferung nach hatte er sich durch den Unterricht **Sonnin's** zu einem ausgezeichneten Perspectivisten gebildet. Erklärt dies die meisterlichen Perspectiven unserer Ofennischen, so finden wir anderseits den flotten Ornamentzeichner in den Stuck-Verzierungen des Gewölbes der von Sonnin erbauten Grossen St. Michaeliskirche wieder.

Auch der dritte Ofen mit Bildern aus dem Neuen Testament ist von **Cord Michael Möller** gemalt. Die Hallen-Perspective der von einem doppelten Baldachin überdachten grossen runden Nische dient als Schauplatz für Christi Austreibung der Wechsler und Händler aus dem Tempel, nach einer Zeichnung des **M. Scheits.** Oben auf den Zwickeln der Kuppel steht links **C. M. Müller** (sic!) **pinx Hamb.**, rechts **H. D. Hennings Fabricirt 1749.** Des Töpfermeisters Hennings Name ist wiederholt auf der hier abgebildeten Kachel mit der Verspottung Christi, welcher, wie den meisten übrigen biblischen Bildern dieses Ofens, ein Kupferstich des Goltzius zu Grunde liegt. Dieser **Henning Detlef Hennings** war im Jahre 1752 Aeltermann des hamburgischen Töpferamtes; ein Meister des gleichen Namens kommt im Jahre 1697 vor; mehrere Meister Hennings mit anderen Vornamen um dieselbe Zeit, ein Jürgen Hennyges schon im Jahre 1662. Die hamburgische Ofentöpferei war nicht eine von der Fremde eingeführte und wie die meisten deutschen Fayence-Betriebe künstlich geförderte Industrie, sondern die langsam gereifte Frucht ortswüchsiger Ueberlieferungen. Hieraus erklärt sich auch ihre lange Blüthezeit.

Der vierte, ungewöhnlich breite Ofen trägt keine Bezeichnungen. Er ist dem ersten ähnlich, doch weniger schön, mit mythologischen Bildern geschmückt.

Der fünfte Ofen ist, dem zweiten ähnlich, mit Landschaftsbildern und Garten-Ansichten bemalt und als ein Werk des Töpfermeisters **H. J. Volgrath** aus dem Jahre 1749 bezeichnet. Dass **C. M. Möller** auch der Maler dieses Ofens, darf man aus der Uebereinstimmung der im Zeitcostüm dargestellten Figuren der Nischen beider Oefen folgern. Die völlig von einander abweichenden architectonischen Perspectiven sind ein weiterer Beleg zu dem anlässlich des ersten Ofens dieser Gruppe über das Verfahren der alten Ofenmaler Bemerkten. Ein drittes Mal sogar wiederholen sich dieselben Figuren in der rechts neben dem Ofen einzeln aufgestellten Nische; die im Spitzbogen überwölbte Halle weicht hier von der des Ofens daneben wieder insofern ab, als sie nicht baulich geschlossen ist, sondern den Blick in die Landschaft des Hintergrundes frei lässt. Ein gutes Beispiel der geschickten decorativen Anordnung eines Gartenprospectes giebt der als Kopfbild dieses Abschnittes abgebildete Fries dieses Ofens.

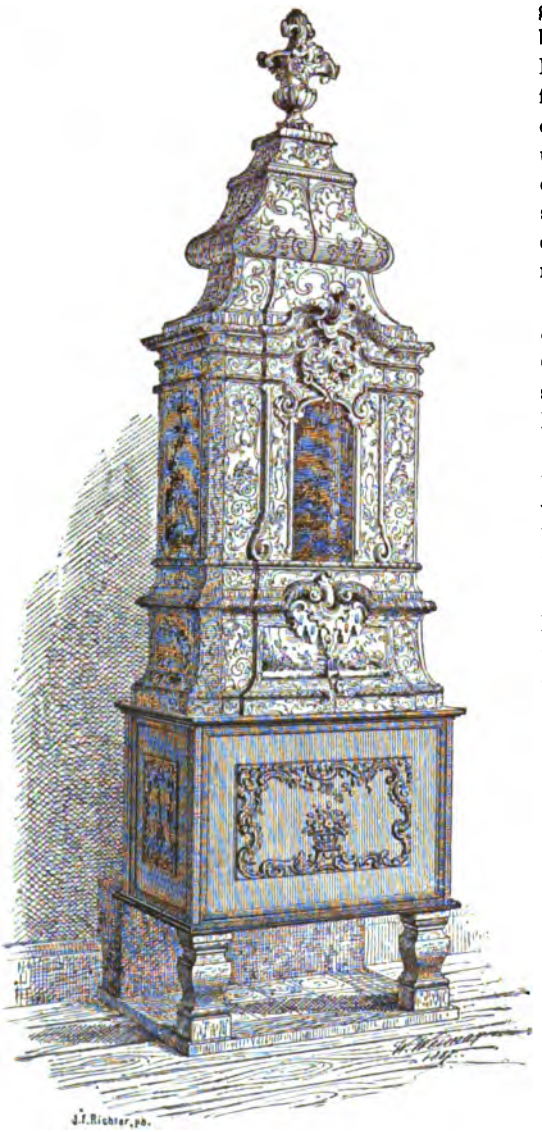
Der sechste Ofen, mit biblischen, vorwiegend dem alten Testament entnommenen Bildern, ist hinsichtlich der künstlerischen Behandlung und der überaus gelungenen Technik der schönste aller unserer Oefen. Seine Blaumalereien stehen nicht zurück hinter den besten Leistungen der Delfter Fayence-Maler. Um so mehr zu bedauern ist, dass auf ihm der Künstler sich nicht genannt hat, welcher die figürlichen Motive zu diesen reizenden Malereien der im Jahre 1672 im Stern'schen Verlag zu Lüneburg ausgegebenen und später oft wieder aufgelegten M. Scheits'schen Bilderbibel entnommen, ihnen aber veränderten Hintergrund gegeben hat. Alle Anzeichen sprechen dafür, dass wir es auch hier mit einem Werke **C. M. Möller's** zu thun haben. Eine Kachel mit der Geschichte des Boas und der Ruth ist hier wiedergegeben.

Bei den sechs erwähnten Oefen bestehen die Füsse, der Unterbau und der Oberbau aus Fayence. Der Unterbau ist von rechteckigem Grundriss, mit abgeschrägten, durch vorgelegte glatte oder eingezogene gerundete Pilaster gebildeten Vorderkanten und glatten Wänden. Die Heizöffnung befand sich ursprünglich auf der Rückseite ausserhalb des Zimmers. Der obere Abschluss des Unterbaues wird in der Regel durch einen schmalen, in der Mitte unter der Nische überhöhten Fries gebildet, über welchem in der Mittelfuge des den Unterbau krönenden Simses ein plastisches Zierstück angebracht ist. Der Oberbau setzt bei etwas kleinerem Grundriss die senkrechte Gliederung des Unterbaues fort. In der Mitte seiner Vorderseite auf

der mit kleinen, „Astern" genannten Fliesen belegten oberen Fläche des Unterbaues steht die grosse Nische, das Haupt- und Prachtstück des Ofens, an welchem der Maler seine höchste Kunst in phantastischen Architecturen mit reichen perspectivischen Durchblicken zu zeigen liebt. Bisweilen besteht die Nische aus einem einzigen grossen, Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

Kachel eines blaubemalten hamburgischen Fayence-Ofens. Breite 27 cm. Die Figuren (Ruth und Boas) nach einer Zeichnung des M. Scheits.

halbwalzenförmigen Stück, dessen Bemalung mit Architecturbildern grosse Schwierigkeit bieten musste; meistens aus zwei durch eine senkrechte Fuge getheilten Stücken von je einem Viertel einer Walzenfläche. Ueber der Nische ist noch ein plastisch verzierter Baldachin mit Zackenbehang angebracht, und ein reich gegliedertes Kranzgesims, dessen in die Höhe gezogene Mitte oft noch eine Kartusche aufnimmt, schliesst den



Hamburgischer Fayence-Ofen mit Blaumalerei, mit gusseisernem Feuerkasten und steinernen Füssen. Roccoco-Stil. Höhe 3 Meter.

ganzen Bau wirkungsvoll ab. Sehr beachtenswerth ist die kräftige Profilirung, welche von überflüssigen Feinheiten absieht, sich dem Stoffe feinfühlig unterordnet und dafür dem Maler breite, ebene oder geschwungene Flächen schafft, deren structive Bedeutung er durch sein aufgemaltes Ornament zu rechter Wirkung bringt.

Die zweite Gruppe der in diesem Zimmer ausgestellten Oefen gehört schon der ausschliesslichen Herrschaft des Roccoco-Stiles an.

Der älteste, dem Fenster gegenüber aufgestellte Ofen dieses Stiles wiederholt noch den älteren Aufbau, hat aber eine vorn in der Mitte angeordnete Heizöffnung. Er zeichnet sich durch virtuose Behandlung des Roccoco-Ornamentes und feingemalte Landschaftsbilder mit italienischen Architecturen und Ruinen antiker Tempel aus. Den Fries füllt eine vom Grasbrook aufgenommene Ansicht der Stadt Hamburg. Da auf derselben noch die Grosse St. Michaeliskirche mit ihrem am 10. März 1750 durch einen Blitzstrahl eingeäscherten Thurm zu sehen, ist die Entstehungszeit dieses schönen Ofens vor diese Zeit zu setzen.

In der Folge wurde die Anbringung dieser Stadtansicht im Fries der Oefen allgemein beliebt. Vier solche Frieskacheln neben jenem Ofen zeigen die Grosse Michaeliskirche in zwei Stufen ihres Neubaues, noch ganz mit Baugerüsten umkleidet, und die vollendete Kirche mit dem pyramidenförmigen Nothdach, welches zur Zeit der Einweihung der Kirche im Herbst des Jahres 1762 in der Höhe des Hauptgesimses über den Thurm gedeckt wurde und bis zur Wiederaufnahme des Baues im Jahre 1777 verblieb. Kachelbilder mit dem vollendeten Thurm haben sich bis jetzt nicht gefunden.

Von dem der Zeit nach zweiten Ofen dieser Gruppe haben sich leider nur wenige in der Mitte des Zimmers frei aufgestellte Theile (Geschenk des Herrn Ernesto Hahn) erhalten: die grosse Nische mit ihren Pilastern, eine dreitheilige Fries-

kachel und mehrere quadratische Kacheln. Schon die eigenartig flüssige, weiche und breite Behandlung der Malereien deutet auf eine andere Hand, als diejenige C. M. Möller's. Die Inschriften in den Kartuschen oberhalb der Göttinnen des Friedens

Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

Kachel eines blaubemalten Fayence-Ofens des hamburgischen Töpfermeisters Heinr. Camp a. d. Jahre 1752, v. Joh. Otto Lessel u. M. D. May. Breite 37 cm. (Figuren nach „Le matin" v. Lancret.)

und des Glückes, welche auf den schmalen, die Nische einrahmenden Pilastern dargestellt sind, nennen uns auch drei neue Namen. Sie lauten

Heinr. Camp		**Joh. Otto Lessel**
Fabricirt	und	**et M. D. May**
Hamburg 1752		**pinxit.**

Von Lessel wissen wir, dass er früher in Meissen Porzellanmaler gewesen und dass eine in der Sammlung Burn in England bewahrte Theebüchse mit Blaumalerei und Vergoldung die Inschrift trägt: „Johann Otto Lessel sculpsit et pinxit Hamburg mensis

Hamburgischer Ofen aus lichtgrau glasirten Fayencen, mit Messingfüssen. Höhe 2 m 10 cm. (Geschenk des Herrn Bruno Piglhein).

Januarii 1756". Unser Ofen, von dem eine Kachel auf S. 7 abgebildet, zeichnet sich durch beziehungsreiche Darstellungen aus: auf dem Fries deuten zu beiden Seiten einer vielthürmigen Ansicht von Hamburg (mit dem Nothdach über dem Grossen St. Michaelisthurm) ein Kauffahrteischiff auf stürmischer See und ein sechsspänniger Frachtwagen auf den Handel zur See und zu Lande; in der aus einem Stück bestehenden Nische sehen wir einen reichen Kaufherrn in seinem Comptoir; auf den Kacheln, Genrebilder im Zeitcostüm nach den Tageszeiten von Lancret.

Hatte auch der vorerwähnte Ofen noch einen Kachel-Unterbau, so sind mehrere der folgenden mit einem gusseisernen Feuerungskasten verbunden, wie solche mit den 60er Jahren hier in allgemeinen Gebrauch kamen und auch für die Kieler und Stockelsdorffer Fayence-Oefen Anwendung fanden.

Mit dem Fayence-Unterbau schwand auch der massive Oberbau; er erhielt eine schlankere, thurmartig verjüngte, mit einer Vase abschliessende Gestalt; die Nische aber blieb ihm und der Fries ward als Zwischenglied zwischen dem Feuerungskasten und dem Nischenaufsatz höher und reicher ausgebildet.

Diesen Aufbau zeigt der dritte, rechts neben der Thür zum folgenden Zimmer aufgestellte Ofen auf Seite 6, welcher ursprünglich in einer der Nischen eines Saales stand, dessen schönes Getäfel im Stile Ludwig XVI. sich gleichfalls im Besitz des Museums befindet. Er ist unbezeichnet; die Behandlung seiner Malereien verräth den Einfluss Möller's. Die Durchführung des Roccoco-Ornaments ist von bemerkenswerther Feinheit.

Hamburgische Fayence-Oefen im ersten Zimmer.

Diesem Ofen ähnlich, jedoch kleiner ist der dritte, ebenfalls bezeichnete Ofen auf der anderen Seite der Thür.

Ausser diesen acht, mehr oder minder erhaltenen Oefen mit Blaumalereien befinden sich in demselben Zimmer noch zahlreiche, das anziehende Bild der hamburgischen Ofenfabrikation in jener Zeit vervollständigende Theile, Kacheln, Gesimsstücke und Nischen, unter letzteren eine besonders grosse aus einem Stück, mit einer von Figuren in der Zeittracht belebten Gartenarchitectur. Eine Ofen-Kartusche aus dem Odemann'schen Hause in Reitbrook, Vierlande, zeigt ein Bauernwappen mit der Beischrift: „Claus Odemann".

Neben den blaubemalten Oefen treten schon in der Roccocozeit unbemalte, höchstens durch Vergoldung gehobene weisse Oefen mit reicheren plastischen Zierrathen auf. Ein sehr zierliches Beispiel ist der auf S. 8 abgebildete kleine Ofen aus hellgrauglasirter Fayence mit Messingfüssen. Die Schnörkel sind zum grossen Theil nicht geformt, sondern freihändig modellirt. Die auffallend unsymmetrische Gestalt des kannenförmigen Aufsatzes fand wahrscheinlich durch das in einer anderen Nische desselben Zimmers aufgestellte Spiegelbild dieses Ofens ihre Lösung.

Auch der zweite gröbere, durch Vergoldung gehobene Ofen dieser Art neben der Eingangsthür hatte ein sein Spiegelbild wiedergebendes Seitenstück. Er stammt aus dem ehemals Roosen'schen Hause an den Vorsetzen.

Pfeilerfries von einem blaubemalten hamburgischen Fayence-Ofen. Mitte des 18. Jahrhunderts. Breite 19 cm.

Bauernmöbel der Elbmarschen.

Die Bauernhäuser in der Umgegend Hamburgs, aus welchen die Ruinen unserer herrlichen alten Oefen in das Museum gelangten, waren zugleich Fundgruben von Möbeln aller Art. Dort hatten sich die eisenbeschlagenen vielthürigen Schränke vom Ende des Mittelalters, die geschnitzten Truhen, die vierthürigen Holländer Schränke des 17. Jahrhunderts und die riesigen, mit überquellendem Schnitzwerk beladenen zweithürigen Kleiderschränke des 18. Jahrhunderts noch häufig genug erhalten, um das Museum mit einer Auswahl des Besten füllen zu können. Die meisten dieser Möbel, insbesondere diejenigen, welche den Einfluss des städtischen Geschmackes und die Hand kunstgeübter Meister verriethen, sind der geschichtlichen Möbel-Abtheilung eingereiht worden. Andere Möbel, welche in den Werkstätten bäurischer Handwerker entstanden sind und eine von dem gleichzeitigen allgemeinen Kunstgeschmack abweichende Eigenart vertreten, haben einstweilen hier neben den Oefen Platz gefunden, weil sie die Umgebung kennzeichnen, in welcher allein jene von den Städten ungerechter Weise verstossenen Oefen uns erhalten geblieben und wieder aufgefunden sind. Die Einrichtung besonderer, die ganze bäuerliche Haushaltung vorführender Zimmer ist beabsichtigt, fordert aber andere Räume als zur Zeit dem Museum zur Verfügung stehen.

Stuhl des Harm Wulff aus den Vierlanden v. J. 1755.

Die in dem Ofenzimmer aufgestellten Bauernstühle stammen aus den hamburgischen Vierlanden oder dem hannöverschen Altenlande. Woher dieser oder jener Stuhl, ist auf den ersten Blick kenntlich. Allen gemeinsam ist eine treffliche Bauart. Versteifung des Gestelles durch vielfache Spreizen; Vermeidung jeder Schwächung der senkrechten Hölzer dort, wo sie mit den Querhölzern verzapft sind, dagegen Abfasung und Abdrehungen derselben zwischen diesen Stellen; bequeme Weite der Armlehnen, welche durch gefällige Schweifung zum Sitzen einzuladen scheinen; häufige Verwendung kleiner, zierlich gedrechselter Zwischenglieder. Zu allen Stühlen gehört eigentlich ein mit Federn bauschig gefülltes Kissen, welches auf der Schauseite mit einem blumenumrahmten Bilde aus dem Alterthum oder der Bibel in gobelinartiger Weberei geschmückt ist und aufgebauscht schräg zwischen Sitz und Lehne gelegt wird.

Bauernmöbel der Elbmarschen im ersten Zimmer.

Acht dieser Stühle stammen aus den Vierlanden und umfassen den Daten ihrer Herstellung nach die Zeit von 1729 bis 1843. Die Sitze dieser Stühle sind durchweg aus gespaltenen Weidenruthen geflochten. Die älteren von ihnen haben mit flachem Schnitzwerk verzierte Lehnenbretter. Vorn auf dem Lehnenbrett des ältesten, v. J. 1729, mit dem Namen Peter Bucke, ist der an dem Hausrath der Vierländer sehr beliebte Doppeladler zu sehen. Der Stuhl des Harm Wulff v. J. 1755 ist mit hübsch angeordnetem Zimmermannswerkzeug geziert. Der einst einer Janthrin Wulff gehörige Stuhl v. J. 1769 zeigt hinten auf der Lehne den Doppeladler, vorn eine schwer erkennbare, wahrscheinlich die Begegnung Maria's mit der Anna bedeutende biblische Scene. Ein vierter Stuhl v. J. 1770 mit dem Namen Tiecke Ricken, in ebenso roher Ausführung, hinten mit dem Traum Jacobs, vorn mit dem Opfer Abrahams verziert. Ein vierter Stuhl des Peter Timman v. J. 1789 mit dem Ringkampf Jacob's mit dem Engel. Alle diese Schnitzereien sind in der Zeichnung und Ausführung so roh, dass die Annahme, sie seien bäurische Dilettanten-Arbeit, kaum abzuweisen ist. Die Drechsel-Profile mit ihren beweglichen Ringen sind dafür desto hübscher ausgefallen.

Stuhl der Anna Catrina Stechmann aus dem Altenlande v. J. 1793.

Andere Stühle zeigen die den Vierländer Möbeln eigenthümliche eingelegte Art, welche, wie sich an datirten Stücken nachweisen lässt, nicht erst von dem in eingelegter Arbeit schwelgenden Geschmack der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, sondern unmittelbar von den Intarsien abzuleiten ist, welche zu Ende des 16. Jahrhunderts auf den Füllungen und flachen Gliedern der geschnitzten Möbel unserer Gegend auftreten. Bis auf den heutigen Tag hat sich die Lust an eingelegter Arbeit in den Vierlanden erhalten und noch jetzt prangt das gesammte Mobiliar, ja das Wandgetäfel mancher Bauernstube im Schmucke guter Intarsien.

Von den hier ausgestellten Stühlen dieser Art ist das Lehnenbrett des Stuhles der Becke Timmans v. J. 1785 mit dunklen Vögeln und Roccocoblumen auf hellem Grunde in einem dunkelen Rahmen mit helleingelegten Füllhörnern und hübsch verzierter Schrift ausgestattet. Ein Paar Lehnstühle v. J. 1843 bezeichnen wohl den Höhepunkt, welchen diese Arbeit in technischer Hinsicht in den Vierlanden erreicht hat. Beide Stühle, der grössere Mannesstuhl mit dem Namen C. H. Hardens, der kleinere Frauenstuhl mit dem seiner Braut Margaretha Arens sind eigene Arbeiten jenes C. H. Harden, welcher einer der geschicktesten Möbeltischler und Holzeinleger der Vierlande war. Seine Hochzeitsstühle fallen durch sauberste Sägearbeit, fein gezogene Schriftzüge und eine eigene Art von Eleganz vortheilhaft auf.

Die Stühle aus dem Altenlande unterscheiden sich von denen der Vierlande durch eine eigenthümliche, aber nicht ungefällige Steifheit, durch viel weichere Drechselprofile, welche auch die in den Vierlanden kantig belassenen, nur abgefasten Stützen gliedern, durch bretterne Sitze und vor Allem durch bunte Bemalung. Der Stuhl der Jungfer Anna Catrina Stechmann v. J. 1793 ist blau bemalt. Die Lehne ist mit flach geschnitzten und grün und gelb auf röthlichem Grunde bemalten Blumen und mit einem ausgesägten, blaugeränderten Taubenpaar, dem nie fehlenden Sinnbild ehelicher Liebe und Treue, zu Seiten eines ebensolchen Herzens verziert. Der ähnlich bemalte Mannesstuhl des Jacob zum Felde v. J. 1810 zeigt an Stelle der Tauben jederseits des Herzens einen Schimmel, das alte hannoversche Wappenthier.

Die beiden Wiegen sind an ihrer Verwandtschaft mit den Stühlen als Vierländer Arbeiten kenntlich. Die ältere mit dem Namen des Eggert Kaiser und der Gesche Kaiser trägt die Jahreszahl 1780; die jüngere der Becke Heitmanns v. J. 1816 zeigt beiderseits die gleichen eingelegten Zierrathen, was hier hell in dunkel, ist dort dunkel in hell gelegt und umgekehrt. Beide Wiegen stehen auf einem Brett, auf welchem ein in einen Ausschnitt des Wiegenfusses greifender Grat verhindert, dass die bewegten Wiegen ihren Platz wechseln. In den ausgeschnittenen Kopf- und Fussbrettern beider Wiegen sind Herzen zu erkennen.

Auch der Ausziehtisch verräth sich durch die zweifarbigen Einlagen als ein Vierländer Möbel. Obwohl vom Jahre 1824 datirt, hat er noch den vor drei Jahrhunderten aufgekommenen Typus mit den durch Fussbretter verbundenen Balusterfüssen bewahrt. Die Buchstaben der Namen am Fries: Claus Harden — Ancke Harden zeigen elegante Cursivformen mit gut wirkenden Durchbrechungen.

Wiege der Gesche Kaiser aus den Vierlanden
v. J. 1780.

Eichenholz-Sculpturen vom Portal des ehemaligen Bauhofes der Stadt Hamburg; 70er Jahre des 17. Jahrhunderts. Das in der Franzosenzeit zerstörte Stadtwappen ist nach gleichzeitigen Darstellungen im Bilde ergänzt.

Hamburgische Holz-Bauornamente.

Hamburgische Holz-Bauornamente im ersten Zimmer.

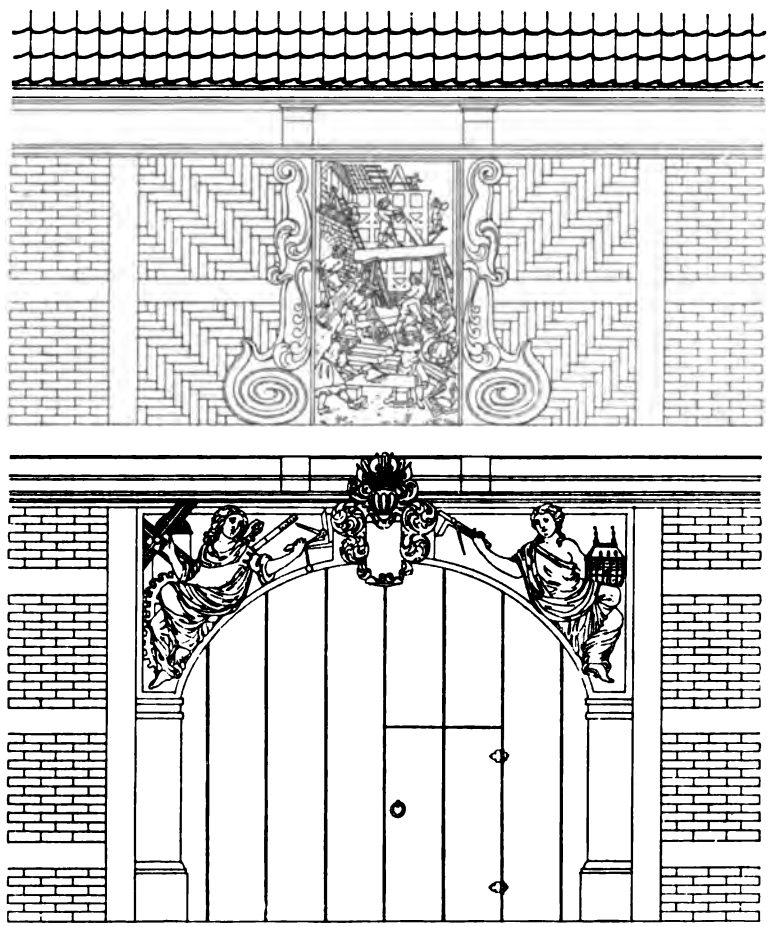
Im ersten Zimmer der hamburgischen Oefen sind aus räumlichen Gründen einige andere Hamburgensien aufgestellt worden: Holzsculpturen von alten Gebäuden, welche der baulichen Neugestaltung Hamburgs zum Opfer gefallen sind.

Aus einem Bürgerhause an der Ecke des Cremon und der Mattentwiete ein Eichenholzpfeiler vom Jahre 1536 — ein für das Auftreten der Renaissance in der architectonischen Ornamentik unserer Gegend frühes Datum. Die Kanten des Pfeilers sind mit reichgegliederten schlanken Säulchen geschmückt, welche ebenso wie der segnende Heiland in der mit einer Muschel abschliessenden Nische aus dem vollen Holz gehauen sind. Darunter die Inschrift: „Ego × sum × via × veritas × et × vita × Joha: 14×“ — („Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“), und auf einem unter Blattgewinden an einer Schnur hängenden Täfelchen die Jahrzahl 1536. Die grosse Eichenholzsäule mit corinthischem Capitäl und die drei consolenartigen Balkenträger über ihr und dem Pfeiler waren, obwohl sie einer viel jüngeren Zeit, dem Ende des 17. Jahrhunderts, angehören, ungefähr so wie sie jetzt aufgestellt sind, mit dem älteren Pfeiler verbunden. Die nackten Kinder auf den Consolen aus dem vollen Holz letzterer gemeisselt; das Blatt- und Blumenwerk auf dem Träger über dem Capitäl aus aufgelegten Platten. Aus demselben Hause besitzt die Sammlung auch die hölzerne Wendeltreppe, welche in der hinteren Ecke der Diele zum ersten Stock hinaufführte. Dieselbe ist vom Jahre 1613 datirt und steht jetzt im Gang der Holzschnitzereien. (Diese Stücke sind ein Geschenk der *Hanseatischen Baugesellschaft A. G.)*

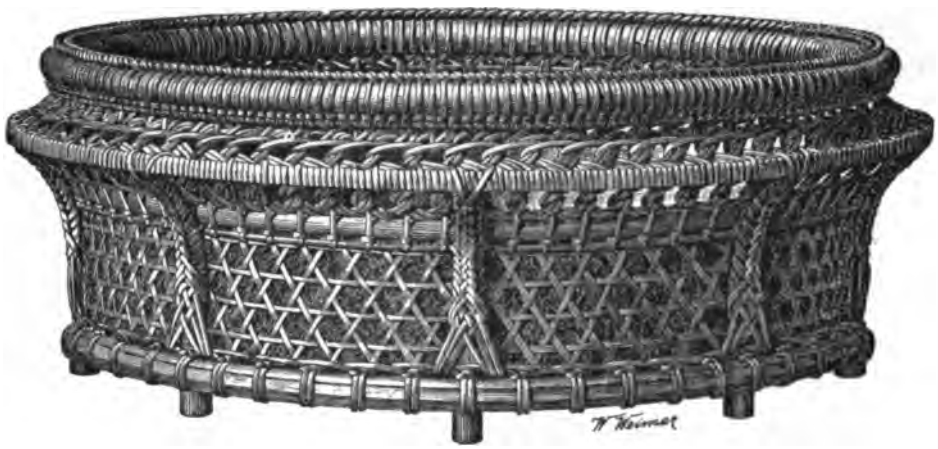
Von den Bogen über den Hauptthoren des in den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts von einem niederländischen Baumeister in Fachwerkbau errichteten, zwei Jahrhunderte nachher wieder abge-

brochenen Bauhofes der Stadt Hamburg stammen die vier grossen Zwickelsculpturen aus Eichenholz mit den als Schlusssteine eingefügten Wappenschilden. Das eine Paar dieser Bildwerke ist am Kopfe dieses Abschnittes abgebildet; das andere wiederholt dieselbe Darstellung im Spiegelbilde mit geringen Abweichungen. Die Figuren zeigen den Einfluss der gleichzeitigen Bildhauerkunst Hollands. Eines der grossen Steinreliefs, welche in die Mauer oberhalb der Thore eingefügt waren, befindet sich gleichfalls im Museum, in dem zweitfolgenden Zimmer. Es zeigt das lebensvolle Bild von Zimmerleuten bei der Zurichtung von Balken und dem Bau eines Fachwerkhauses. Wie Steinrelief und Holzbogen verbunden waren, ist aus den ausgehängten Bildern zu ersehen. Andere Theile der Bauhofsculpturen befinden sich in der Sammlung hamburgischer Alterthümer.

Unbestimmter, jedoch hamburgischer Herkunft ist die Eichenholzumrahmung eines ovalen Dach- oder Portalfensters über dem weissen Ofen.



Aufriss des ehemaligen Bauhof-Portales mit Zwickelsculpturen aus Eichenholz und einem Sandsteinrelief. Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts.



Aus Rotang geflochtener Kohlenkorb (halbe Grösse). Zwischen dem gelackten Papierfutter und dem durchbrochenen Flechtwerk eine Schicht Kokosfasern.

Japanische Korbflecht-Arbeiten.

Japanische Körbe im zweiten Zimmer

Wie für die Lackarbeiten und die vielfarbigen Metall-Reliefs ist Japan auch das klassische Land für die Korbflechtarbeiten. Unsere Sammlung besitzt davon über 150 auserlesene Stücke, deren Mehrzahl als Blumenkörbe zu dienen bestimmt war. Da in Japan fast das ganze Jahr hindurch eine Menge schönblühender Gewächse im Freien Blüthen in Fülle darbieten, hat sich die Topfcultur mehr der Aufzucht von Seltsamkeiten zugewendet. Für den Schmuck der Wohnungen zieht man abgeschnittene Zweige vor, die man in allerlei Wassergefässen frisch erhält, und da man diese mit Vorliebe an den Pfosten der Zimmer aufhängt, empfahl sich für diesen Zweck das leichte Korbgeflecht mit einem Stücke Bambusrohr als wasserdichtem Einsatz. Andere flache und henkellose Körbe dienten für die Aufbewahrung der Holzkohlenstücke zur Speisung der Gluth in den Kohlenbecken, welche als Ersatz unserer Oefen oder zum Anzünden der Tabackspfeifen in den Wohnräumen aufgestellt werden. Auch verfertigt der japanische Korbflechter mancherlei Körbe, Dosen und Kästchen zur Aufnahme von Früchten, von trocknem Gebäck und gedörrtem Obst, zum Halten lebender Insecten, Heuschrecken und Schmuckkäfer; in neuester Zeit auch manche nicht landeswüchsige Gegenstände, z. B. Cigarrentaschen.

Als Flechtstoff wird am häufigsten das gespaltene Bambusrohr und das aus den schlanken, ihrer Blätter, Stacheln und Oberhaut entkleideten Trieben mehrerer Arten der Palmengattung Calamus bestehende spanische Rohr oder Rotang verwendet. Ausserdem gelegentlich noch jeder andere flechtbare Naturstoff, Wurzelausläufer des Bambus, Blattwedel der Cykas, Riedgräser, Ruthen des Eibischstrauches, Ranken der Glycine und des kletternden Spindelbaumes.

Die Formen seiner Körbe erfindet der japanische Korbflechter in freiem Schönheitsgefühl theils mit entfernten Anklägen an die unter dem Einfluss der Töpferscheibe erzeugten Vasengestalten oder an die Form des Schlauches, theils in völliger Unabhängigkeit von anderen formbestimmenden Ursachen als Körbe von unrundem Querschnitt. Sein Hang zum Nachahmen von Naturformen führt ihn auch dahin, die Gestalten von Früchten wiederzugeben. Für Wandblumenkörbe wählt er mit Vorliebe

das Motiv des Lagenaria-Kürbis, bald des keulenförmig langgestreckten, bald jenes der in der Mitte eingeschnürten Pilgerflasche, welche ihm als eines der vielen Sinnbilder langen Lebens gilt. Für Insectenkäfige nimmt er ein andermal die Frucht des Eierapfels — Solanum melongena — als Vorbild. Auch Thiere von sinnbildlicher Bedeutung versucht er als Wand-Blumenkörbe nachzubilden. Zu solchen wird ihm die grosse Cikade, wie er sie an heissen Sommertagen an Fichtenstämmen zirpend sitzen sieht; die Languste, welche zu den glückverheissenden Wahrzeichen des Neujahrsfestes gehört; das Tritonshorn, welches vor Alters als Kriegsdrommete, später nur noch Bergpriestern als Signalhorn diente. Oder von menschlicher Hand gebildete Gegenstände bieten ihm ein leichtverständliches Motiv; so das Paar der durch eine Kette verbundenen vierkantigen Brunnen-Eimer, die Reuse oder der Nachen des Fischers.

In technischer Hinsicht sind seine Korbgeflechte wahre Meisterwerke. Zu beachten ist, wie er grössere Gefässe vor Verdrückungen schützt, indem er ihrem Körper senkrechte, oft durch geflochtene, ährenförmige Wulste ausgezeichnete Stäbe anfügt, die sich entweder dem Umriss des Gefässes anschmiegen, oder als freie Streben von der Bauchung zum Mündungsrande aufragen. Oder er bildet die Füsse des Korbes zu festen, die Wandung stärkenden Rippen aus, oder er weist dieselbe Aufgabe den Ansätzen der Henkel zu. Diese Henkel sind von grösster Mannichfaltigkeit und Schönheit. Von dem seitlichen Griff des Kruges, dem Doppelhenkel der Vase, dem Bogenhenkel des schalenförmigen flachen Fruchtkorbes, dem Bügelhenkel des Eimers erhebt er sich zu den kühnsten, nur im Korbgeflecht erreichbaren Henkelbildungen, welche den Schwung des Gefässprofiles nach oben weiterführen und in schönem, die Mündung hoch überspannendem Bogen in sich selbst zurückleiten. Stilvoll sind auch die Ansätze der Henkel. Bald sind sie am Körper des Korbes mit dicken Wulsten festgeflochten, welche grossen Gerstenähren gleichen, deren Grannen über die Flächen ausstrahlen. Bald entwachsen den Zwischenräumen der geflochtenen Wandung mehrere lose Schienen, welche sich erst in einiger Entfernung vom Korbe verschlingen und verflochten den federnden Bogenhenkel bilden. Bald werden mehrfach gegabelte Henkel durch Verknotung der steifen Gabelenden am Mündungsrande befestigt, oder feste oder bewegliche Ringe als Zwischenglieder eingeschaltet. Wie auch die Verknüpfung des Henkels mit dem Korbe ersonnen sei, immer ist sie gefällig, zweckangemessen und vor Allem so unverwüstlich, dass sie erst mit dem Korbe selbst endet.

Künstlich bunte Färbung der Rohstoffe wird nur selten angewendet. Man giebt aber den Körben durch Räucherung oder einen ganz dünn aufgetragenen Lackanstrich von röthlichem Braun oder Schwarz die schöne Patina alter, lange gebrauchter Körbe, dies nicht zu trügerischen Zwecken, sondern in feinfühligem Gefallen an dem warmglänzenden Bronzeton, welchen ein wohlgepflegtes Alter über die Kieselhaut des Bambus und des spanischen Rohres haucht.

Ein Theil unserer Körbe ist mit den Namen ihrer Verfertiger bezeichnet. Zwanzig der schönsten — darunter einer ein Geschenk des Herrn Consul *Stannius* in Hiogo, tragen den Namen des Shokosai, z. Th. mit Angaben, in welchem Alter (als 72jähriger!) er sie geflochten hat. Andere sind bezeichnet als Werke des Miminsai oder des Kakasai.

Gobelinartig aus vielfarbiger Wolle gewebter, auf Leinen genähter Zierstreifen eines koptischen Gewandes des 4.—6. Jahrhunderts. Der Grund schwarz; die Blatteinfassungen grün, gelb, roth und violett; der Panther grün mit rothem Rachen, schwarz gefleckt; der Hase braun mit rothen Früchten; die Masken in den natürlichen Farben. Länge des Stückes 40 cm. Geschenk des Herrn Malers G. Oeder in Düsseldorf.

Gewebe.

Die Sammlung der Gewebe ist in den Schränken des zweiten Zimmers bewahrt und wird nur vorübergehend zur Schau gestellt, damit die vergänglichen Farben nicht unter dem Einflusse des Lichtes, und die für eine Ausstellung unter Glas zu grossen Tapeten nicht vom Staube leiden. Denjenigen, welche diese Sammlung zu Studienzwecken zu besichtigen wünschen, wird dieselbe auf Meldung im Bureau des Directors gern zugängig gemacht. **Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.**

Die Gewebe sind in diesen Schränken im Allgemeinen in geschichtlicher Folge oder nach ethnographischen Gruppen geordnet, im Einzelnen nach den Techniken, oder, wo dies zweckmässiger erschien, nach den Typen der Webemuster.

Eröffnet wird die geschichtliche Folge mit Gewandresten aus den Gräbern ägyptischer Kopten des 4. bis 8. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung.

Angeregt durch Muthmassungen des Wiener Orientalisten Prof. Dr. Karabaczek hatte vor noch nicht zehn Jahren der Wiener Kaufmann Theodor Graf die Griechen- und Römergräber der christlichen Zeit Aegyptens durchforscht und damit den Schleier gelüftet, welcher bis dahin die textile Kunst des Alterthums vor unseren Augen verborgen hatte. Auch unter der Herrschaft des Christenthums hatte sich der altägyptische Brauch der Mumificirung der Leichen erhalten. Man bekleidete den Verstorbenen nach der üblichen Waschung und Salbung mit den reichsten Gewändern, die ihm im Leben zur Auszeichnung gedient hatten, legte ihn auf ein Brett und umwickelte dieses und den darauf ausgestreckten, mit gekörntem Salpeter bestreuten Leichnam mit Leintüchern und Binden, oder man legte die Gewänder auf den zuvor mit Binden umwickelten Todten und fuhr dann mit dem Umwickeln fort. Der heisse, ausdorrende Wüstensand, in welchem die Bestattung stattfand, vollendete die Mumificirung des Körpers und bewahrte die mit diesem bestatteten Gewebe und Stickereien durch anderthalb Jahrtausende, oft in vollendetster Erhaltung mit völliger Frische ihrer ursprünglichen Farben. Diese zuerst von Graf entdeckten, von ihm dem Oesterreichischen Museum für Kunst

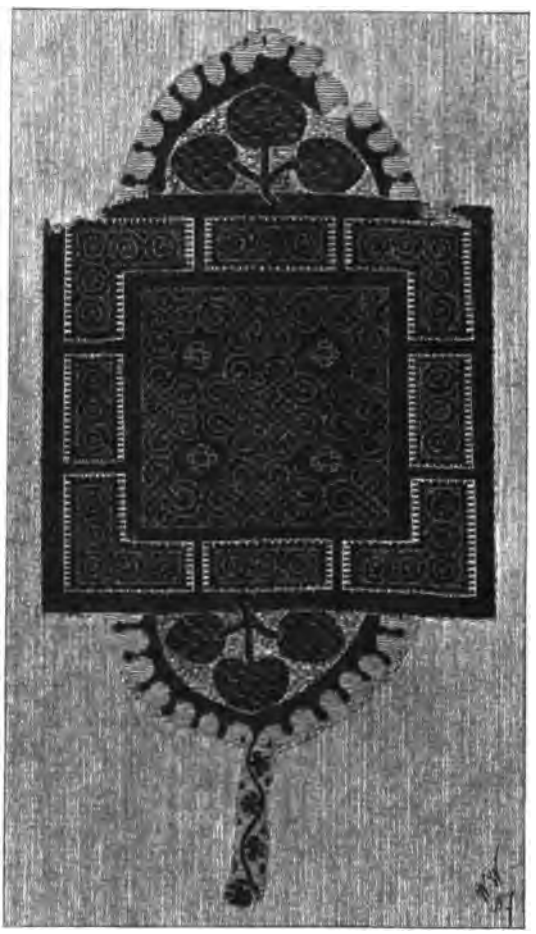
und Industrie überlassenen textilen Arbeiten aus einer Zeit, aus welcher sonst nur äusserst spärliche Gewebereste auf uns gekommen sind, gehören der Hauptsache nach der Kultur der christlichen Kopten an; einerseits haben sich in ihnen viele Motive der römischen Zierkunst erhalten, oft und sogar meistens ohne deutliches Eindringen christlicher Motive; anderseits weisen Einzelheiten, insbesondere Inschriften, auf den Einfluss der mohammedanischen Araber, welche bereits im 7. Jahrhundert von den eutychianischen Christen Aegyptens zum Beistand gegen die bis dahin

Theil eines altkoptischen Umhangtuchs mit Zierstück und Borde aus eingewirkter Wolle; die acht spitzen Blätter der Rosette dunkel-violett mit gelbem Auge, die eckigen Muster zwischen diesen Blättern roth, grün und gelb. Die Einfassung des Achtecks dunkel-violett mit gelben Augen. Borde dunkelviolett mit einem Mittelstreifen in zweierlei Gelb, 5.—7. Jahrhundert. Breite des Zierstückes 26 cm.

dort herrschend gewesenen byzantinischen, nicht der Lehre des Eutyches von der Einheit der göttlichen Natur Christi folgenden Christen herbeigerufen waren und das Nilland rasch erobert hatten. Hebräische Inschriften vervollständigen das mannichfaltige Bild, welches uns diese Grabfunde von den damals in Aegypten mit einander ringenden Kulturelementen entrollen.

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Nach den Entdeckungen Graf's sind Andere seinen Spuren gefolgt, darunter der um die Kenntniss der mittelalterlichen Textil-Kunst hochverdiente Dr. Franz Bock, welcher koptische Gewebe in Massen herbeischaffte und davon auch unserer Anstalt eine kleine Sammlung überliess, welche ein gutes Bild sowohl der wichtigsten Ziermotive, wie der bemerkenswerthesten Techniken der koptischen Webe- und Stickerkunst darbietet. Diese Sammlung wurde noch vervollständigt durch einige uns vom Kunstgewerbe-Museum zu Berlin überlassene Doubletten und in jüngster Zeit durch eine Schenkung des Herrn Paul Marcus in Alexandrien, welchem wir vorzugsweise Gewandreste aus der Todtenstadt Achmim verdanken.



Zierstück eines koptischen Umhangtuches des 5.—7. Jahrhunderts. Der Grund des Zierstückes ist in den weissen Leinengrund aus violetter Purpurwolle gobelinartig eingeflochten, darauf mit feinem weissen Linien-Ornament bestickt. Breite des Zierstückes 24 cm.

Die in unseren Besitz gelangten Reste sind kleinere oder grössere Theile von Umhangtüchern, welche dem Lebenden als mantelartige Kleidungsstücke, dem Bestatteten als Todtentücher dienten, Borten, Streifen, Aermeleinfassungen und Zierstücke von leinenen Tuniken, Stolen und anderen Gewändern. Die Zierstücke sind theils aus farbiger Wolle in die an der betreffenden Stelle ohne Einschuss belassene Kette des Leinengewebes gobelinartig eingeflochten, theils für sich gearbeitet und dem Leinen des Gewandes aufgenäht. Diese quadratischen oder kreisförmigen Besatzstücke entsprechen dem in der römischen Kaiserzeit von hochgestellten Würdenträgern, Senatoren, Kriegstribunen und Rittern auf ihren Tuniken und Mänteln getragenen, später als Modeabzeichen beibehaltenen Rangabzeichen, dem grossen, schief über die ganze Breite der Brust gehefteten latus clavus der Senatoren, oder dem auf der linken und rechten Brustseite neben den von den Schultern spangenartig herabsteigenden Zierstreifen doppelt angebrachten angustus clavus

der Ritter. In anderen Fällen kommen die Clavi als Achselschmuck vor, unseren Epauletten vergleichbar. Die Zierstreifen waren meist so angebracht, dass sie von jeder Schulter zum vorderen und hinteren Saume des Gewandes parallel herabliefen, wie solches an einem vollständig erhaltenen Gewande, einer frühchristlichen Stola unserer Sammlung zu sehen ist. Dieselbe hat die Gestalt eines langen, in der Mitte mit einer Oeffnung für den Kopf versehenen Rechteckes, welches der ganzen Länge nach von zwei aus dunkler Purpurwolle eingewirkten parallelen Zierstreifen durchzogen ist. Letztere zeigen vom Saume aufsteigendes Rankenwerk mit nackten Menschengestalten und Thieren, welche an spätrömisches Ornament erinnern und in ihrer Mitte, den Schultern entsprechend, je durch ein aus gelber Wolle eingewirktes, gleicharmiges, koptisches Kreuz unterbrochen werden. In der Tracht des christlichen Klerus lösten sich diese Streifen später von dem priesterlichen Gewande, dem sie als auszeichnende Zierde gedient hatten, völlig ab und wurden als bandartig um den Hals gelegte, vorn beiderseits herabhangende, durch eingestickte Kreuze bedeutsam geschmückte Stola zu einem Bestandtheil der liturgischen Tracht des katholischen Priesters. Eine andere Art der Ausstattung der Gewänder ist an mehreren grossen Bruchstücken von Tuniken ersichtlich. Beiderseits des Halses steigen hier farbig gemusterte breite Streifen bis zur halben Länge des Gewandes herunter und enden dort durch bullenartige runde Anhängsel.

Blattförmiges Zierstück eines koptischen Gewebes des 5.—7. Jahrhunderts. Das Blatt ist in den weissen Leinengrund aus schwarzblauer Wolle gobelinartig eingeflochten, das Geäder weiss eingestickt. Länge des Blattes mit Stiel 30 cm.

Wie hinsichtlich der Tracht der frühchristlichen Zeit, so bietet unsere kleine Sammlung auch hinsichtlich der Rohstoffe, der oft fast in ursprünglicher Frische erhaltenen Farben, insbesondere der verschiedenen Arten des Purpurs, der Flächenmusterung im Allgemeinen, des Absterbens der antiken Formen, des Eindringens christlicher Motive in den Formenschatz, der Vorläufer der arabischen Flachmuster mit ihren Bandverschlingungen und geometrischen Linienspielen, lehrreichen Anschauungsstoff.

Die koptischen Gräberfunde, unter denen auch, wenngleich selten Seidengewebe vorkommen, versprechen nach genauer Durchforschung Licht zu verbreiten über weite Gebiete spätrömischer Textil-Kunst. Neben den in Aegypten zu suchenden Fabricationsstätten des grössten Theiles dieser Gewebe sind noch das von den Arabern um die Mitte des 7. Jahrhunderts gestürzte Reich der Sassaniden und die oströmische Hauptstadt Byzanz, wo die Kunstfertigkeit des Abendlandes nach dem Zusammenbruch des römischen Weltreiches eine Zuflucht gefunden hatte und in naher Berührung

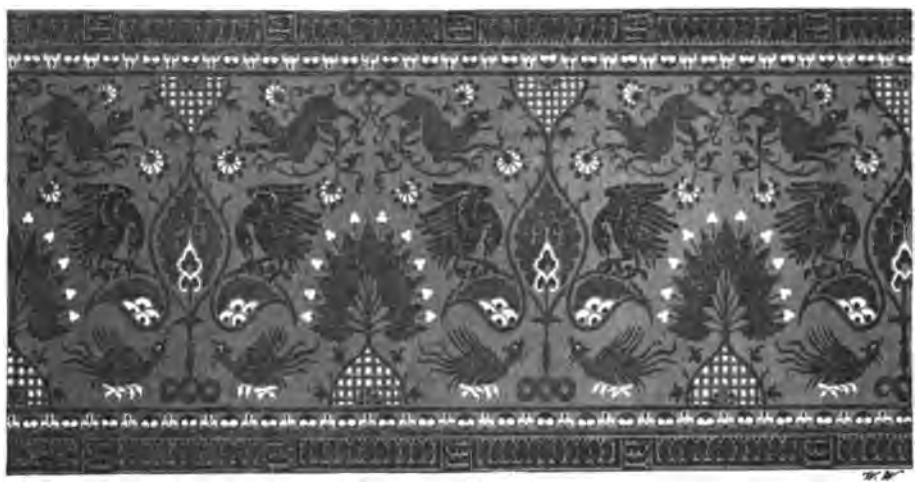
Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

mit orientalischer Kunstthätigkeit sich ihre eigene Formenwelt schuf, als Hauptstätten der textilen Kunst des frühen Mittelalters anzusprechen. Nur spärliche und auf ihre Herkunft nur undeutlich bestimmbare Seidengewebe sind aus jener Zeit auf uns gekommen, meistens als Hüllen von Reliquien, welche aus dem Morgenlande überbracht worden waren.

In den Mustern der Seidengewebe, welche nach Einführung der Seidenzucht unter Kaiser Justinian zu Byzanz und in anderen Fabricationsstätten des Ostens entstanden und von dort als kaiserliche Geschenke oder Handelswaare an die Fürstenhöfe und in die Kirchenschätze des westlichen Europas gelangten, klingen anfänglich noch Motive spätrömischen Lebens an, denjenigen ähnlich, wie wir sie in den Wollentapisserien der koptischen Gräberfunde beobachten. Die Fläche ist in der Regel in zusammenhängenden geometrischen Formen gegliedert. Grosse, an den Berührungspunkten ornamental verbundene Kreise umschliessen die Hauptmotive: symmetrisch gezeichnete Darstellungen von Wettfahrern, oder von Jägern in antiker Tracht, von symmetrischen Greifenpaaren oder anderen fabelhaften Thiergestalten, von Elephanten, Adlern, Pfauen. Die viereckigen, einwärts geschweiften Zwischenfelder sind mit Nebenmotiven, Pflanzenwerk oder kleineren Thieren ausgefüllt, oder zeigen nur die schlichte Grundfarbe. In anderen Fällen besteht das Grundnetz des Musters aus über's Eck gestellten Vierecken, aus Sechs- oder Achtecken, oder die Motive wiederholen sich ohne Feldertheilung in wagrechten Streifen. Einzelne, an die Thierkämpfe in der Arena sich anlehnende Darstellungen auf diesen Geweben lassen zugleich eine Deutung auf biblische Vorgänge zu: auf Simson, der den Löwen zerreisst, auf Daniel in der Löwengrube. Daneben treten in den älteren byzantinischen Geweben auch griechische Kreuze und andere Zeichen des Christenthums auf.

Byzantinisches (?) Seidengewebe des 12. Jahrhunderts.
Der Grund der eckigen Felder mit Doppeladlern und Löwen, die Augen dieser Thiere, die Zacken der Einfassungen und der äussere Rand der kleinen Kreise auf den Kreuzungen der Bänder roth; der Grund der kleinen Rundfelder weiss; sämmtliche Umrisse blauschwarz; alles Uebrige golden (mit vergoldetem Häutchenfaden). 1/4 nat. Grösse.

Andere Seidengewebe, deren Ursprung noch weiter nach Osten, in Klein-Asien und in den Ländern altpersischer Cultur zu suchen ist, zeigen grosse, prachtvoll stilisirte Thier- und Pflanzenmuster, oft in jenen wagerechten Streifen geordnet, welche in der Folge auch die Webemuster der Sarazenen in Sicilien auszeichnen. Die im 9. bis 12. Jahrhundert in den rasch aufblühenden Mittelpunkten muhammedanischer Kultur entstandenen Seidengewebe zeigen ornamental umgebildetes Pflanzenwerk, Bandverschlingungen mit Arabesken, Koransprüche und Lobpreisungen Allah's oder der Fürsten, auch mancherlei Thiergestalten, unter denen die Fabelgebilde jetzt durch nach dem Leben stilisirte Thiere, Löwen, Jagdgeparden, Giraffen, Hirsche, Rehe, Adler, Wiedehopfe mehr und mehr verdrängt wurden. Einzeln finden sich auch Erinnerungen an chinesische Vorbilder, so der an seinem lang nachwallenden Schweife kenntliche Foho-Vogel.



Sicilianisches Seidengewebe des 13.—14. Jahrhunderts.
Dieser Stoff ist in 60 cm Breite gewebt und mit Wiederholungen des in 1/4 nat. Grösse abgebildeten Streifens verziert. Die (verblichenen) Farben waren roth für den Grund, blau und weiss für das Ornament, ausgenommen die goldenen Vögel und die goldenen Zwischenstreifen mit arabischen Schriftzeichen.

Hauptsitz der Seiden-Industrie im 9.—12. Jahrhundert war Sicilien, wo maurische Bildung und Kunstpflege auch noch unter dem Scepter der christlichen Normannenkönige lange fortblühten. In ihrer Hauptstadt Palermo unterhielten diese seit der Mitte des 12. Jahrhunderts das „hôtel de tiraz", eine königliche Webe-Anstalt, in welcher muhammedanische Weber und Sticker die kostbarsten Stoffe für den prachtliebenden Hof anfertigten. Dort entstanden auch die Gewänder, welche als Krönungsornat der deutschen Kaiser bis zu unseren Tagen überliefert worden sind. Auch die Verpflanzung griechischer Weber nach Sicilien trug zur Blüthe der dortigen Seiden-Industrie bei. Das Gold, welches man damals mit der Seide verwebte, bestand aus einem um einen Leinenfaden gewickelten, feinen vergoldeten Häutchen vom Darm der Schafe. Diese Art des Goldfadens erhielt sich überall im Abendlande bis zum 15. Jahrhundert, wo sie durch den mit vergoldetem Silber umsponnenen Faden verdrängt wurde.

Unter den von Sicilien ausgegangenen Webemustern, die in der Folge auch in Lucca und anderen norditalienischen Städten, wo die neue Industrie früh schon Wurzel fasste, nachgeahmt wurden, treten in Querstreifen geordnete, vielfarbige Muster aus Thier- und Pflanzenmotiven in den Vordergrund. Auf ihre Anfertigung durch saracenische Weber deuten die häufig vorkommenden, ornamental verwandten arabischen Inschriften. In der Folge werden auch von christlichen Webern diese Inschriften ebenso nachgeahmt, wie die Thiere des Morgenlandes und die Arabesken; aber die Schriftzüge werden mehr und mehr bedeutungslos, oft im Spiegelbilde wiederholt und sinken schliesslich zu einem einfachen Ornament herab.

Sicilianisches Seidengewebe des 13.—14. Jahrhunderts. Das Muster roth in roth; die Köpfe und Klauen der Giraffen, die Köpfe, Krallen und Schulterschilder der Adler, die Blumen im Herzen der Zierstücke golden (vergoldeter Häutchenfaden). 1/4 nat. Grösse.

Unter den Mustern der sicilianischen Seidengewebe finden sich auch figürliche und landschaftliche Motive in symmetrischer Anordnung zwischen Pflanzenwerk wiederholt; Brunnen mit wasserschöpfenden, von Hunden begleiteten Jägerinnen, reichbewimpelte Segelschiffe in von Fischen und Vögeln belebten Gewässern, Burgen, auf deren Zinnen gekrönte Frauen des Jagdfalken harren u. dgl. m. Manchen dieser Darstellungen mag ebenso wie den häufig abgebildeten Thierkämpfen sinnbildliche Bedeutung innegewohnt haben, ursprünglich in morgenländischem Geiste, welcher später durch christliche Vorstellungen verdrängt wurde. In den späteren Wiederholungen der Muster ging jedoch zumeist ihre Bedeutung verloren, sie wurden einfach als beziehungslose Zierornamente copirt und so von den norditalienischen Webern übernommen, als diese das Erbe der sicilianischen Weber antraten.

Lucca gilt als ein Hauptsitz der Seidenweberei nach saracenischen Vorbildern, ohne dass jedoch sicher bestimmbare Seidenstoffe von lucchesischer Herkunft überliefert wären. Durch politische Wirren vertriebene Luccheser verpflanzten ihre Kunst schon im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts nach anderen Städten Nord-Italiens, nach Mailand, Florenz, Bologna und

Venedig, wo übrigens wohl schon früher der Verkehr mit Byzanz und dem Oriente zur Seidenweberei Anregung gegeben hatte. Auch Genua trat früh in die Reihe der seidenwebenden Städte und erwarb sich neben Florenz und Venedig höchsten Ruhm durch seine schönen Sammete. Ueber die Unterschiede der Fabrication in allen diesen Städten ist bis jetzt so gut wie nichts mit Sicherheit ermittelt.

Bezeichnend für diejenigen Muster, welchen norditalienischer Ursprung mit einiger Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben, ist das häufige Vorkommen grossblätteriger Pflanzen-Motive, welche sich von dem zierlichen Blatt- und Rankenwerk der noch mehr unter dem Einfluss des Orients stehenden Formen der sicilianischen Weber leicht unterscheiden. Auch das eigenthümliche Motiv des gestutzten Astes oder des Stammes mit verschnittenen Zweigen, welches auch sonst in der Spätgothik eine Rolle spielt, weist auf Norditalien. Die Thiermotive werden noch klar und schön stilisirt, treten aber mehr und mehr zurück gegen die Pflanzenmotive, in denen ab und an schon der Granatapfel anklingt, welcher allmählich zum vorherrschenden Motiv der gothischen Weberornamentik sich entwickelt. In der Anordnung der Muster wird die diagonale Richtung, welche der älteren Zeit fremd war, mit Vorliebe gepflegt; auch zeigen die Muster ein Streben nach sehr grossen Motiven, die dann unter dem gothischen Stile vorherrschend werden.

Sicilianisches oder lucchesisches Seidengewebe des 14. Jahrhunderts. Muster golden (vergoldeter Häutchenfaden) auf rothem Grunde.

Wie nach Sicilien, so hatten die Araber auch nach der spanischen Halbinsel die Seidenzucht und die Seidenwebekunst verpflanzt. Den Ueberlieferungen nach wetteiferten im 12., 13. und 14. Jahrhundert die zu

Norditalienisches (Lucchesisches?) Seidengewebe des 14.—15. Jahrhunderts.
Muster golden (vergoldeter Häutchenfaden) auf blauem Grunde. 1/4 nat. Grösse.

Sevilla, Granada und Almeria gewebten Seidenstoffe an Pracht und Schönheit mit denen Persiens und Kleinasiens. Als die Macht der spanischen Mauren dem wieder vordringenden Christenthum erlag, trat dieses die

technische Erbschaft der Muhammedaner an. In Toledo, Murcia und Valencia blühte die Seiden-Industrie unter dem Einflusse orientalischen Geschmackes weiter, bis der allgemeine Strom der Renaissanceformen auch dort Oberwasser bekam.

Spanisch-maurisches Seidengewebe des 15. Jahrhunderts. Der Grund roth, die grossen Blätter und die Ranken grünschwarz mit weissen Umrissen; die Löwen gelb mit weissen Kronen; die im Bilde weissen Ornamente weiss. Der zackige Ausschnitt der grossen Blätter giebt die arabischen Schriftzüge des Wortes „Allah" wieder. 1/4 nat. Grösse.

Noch weniger, als über die lucchesischen Seidengewebe, sind wir über diejenigen spanisch-maurischer Herkunft unterrichtet. Nach den spärlichen, bis jetzt nachgewiesenen Resten scheint in ihnen die Verschlingung gebrochener Bänder, wie sie in den Wandbekleidungen aus Fayence in der Alhambra vorherrschen, mehr als die frei bewegten Thier- und Pflanzenformen der sicilianischen Muhammedaner in den Vordergrund zu treten und in Verbindung damit der arabischen Schönschreibekunst ein breiterer Spielraum eingeräumt zu sein.

Während in Italien und Spanien die erste grosse Woge muhammedanischen Einflusses auf die Zierkunst schon im Verlaufen war und sich mit den Motiven der Späthgothik und der Frührenaissance mischte, drang eine zweite Woge orientalischer Zierkunst gen Westen vor, nicht wie jene geschwellt vom Drange welterobernder Bekenner des Islam, nur vermittelt durch friedliche Handelsverbindungen italienischer Republiken, aber von nicht minder nachhaltigem Einfluss. Zurückzuführen ist dieser neue Schwall morgenländischer Motive auf die vorzugsweise auf schöner Stilisirung von Blumen beruhende Entwickelung der Gewebe-Ornamentik Persiens und Kleinasiens im 15. Jahrhundert, welche wieder durch indische Blumen-Ornamente beeinflusst ist. Symmetrische Blumenmotive, in denen deutlicher als in den alten saracenischen

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Mustern, natürliche Pflanzenformen, darunter Rosen, Schwertlilien und Hyacinthen vor anderen erkennbar sind, klare Gliederung der Flächen, häufig in schlanken spindelförmigen Feldern von schön geschwungenen Umrissen, zeichnen diese Gewebe aus, die in der Folge, in Venedig, vielleicht anfänglich durch orientalische Weber, so vollendet nachgeahmt wurden, dass eine sichere Ursprungsbestimmung der Stoffe schwierig ist.

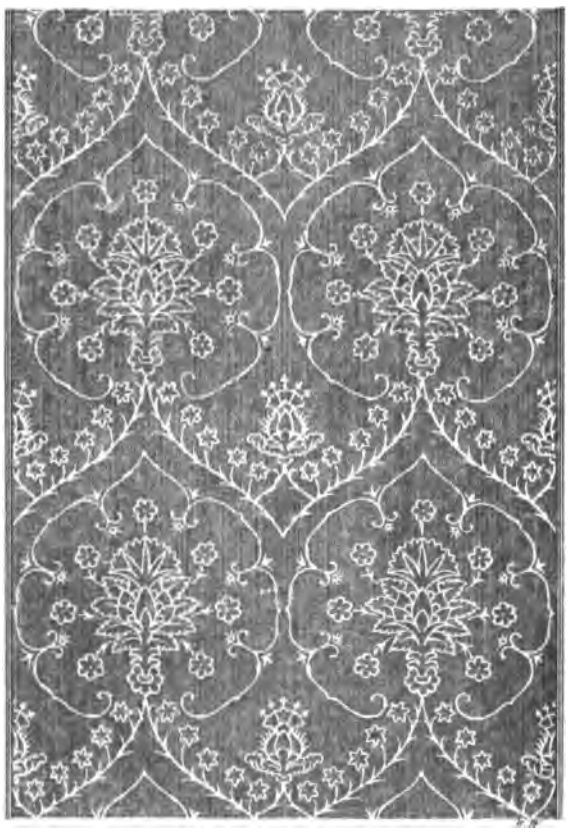
Beachtenswerth ist die Wiedergabe gleicher oder ähnlicher, vorwiegend aus stilisirten Blumen gebildeter Flachmuster in den gleichzeitigen Fayence-Wandbekleidungen der Perser, der kleinasiatischen und der ägyptischen Muhammedaner.

Vorder-Asien war im 15.—16. Jahrhundert, was es schon im Alterthum gewesen war und heute noch ist, ein Hauptsitz der Anfertigung von Teppichen für den Fussboden und gab auch hierin den europäischen Teppichwebern die Vorbilder.

Oriental. Seidengewebe (? Brussa) des 15.—16. Jahrhunderts. Grund golden, Iris und Hyacinthen blau; Astern roth und blau, Nelken roth; Früchte roth mit goldenen Tupfen; kleine Blumen roth oder blau, Stengel und Blätter grün, letztere mit goldenen Adern; Vasen roth, blau und grün. 1/4 nat. Grösse.

Da die Herstellung dieser Teppiche kein Weben im eigentlichen Sinne, sondern ein Einknüpfen kurzer, aufrecht stehender Wollenfäden in leinene Kettenfäden, sehen wir von näherem Eingehen auf dieses wichtige Gebiet der textilen Kunst hier ab, und zwar um so mehr, als dasselbe in der Hamburgischen Sammlung noch so gut wie gar nicht vertreten ist.

Gleichfalls orientalischen Ursprungs ist das Motiv einer bald dem Granatapfel, bald einer halbgeschlossenen Distelblüthe ähnlichen, von einem symmetrischen Blattkelch umwachsenen Frucht oder Knospe, welche in den Webemustern der abendländischen Spätgothik auftritt, während deren Herrschaft Italien seinen alten Weberruhm mit dem blühenden Flandern theilen musste. Dieses Granatapfel-Motiv entfaltet sich allmählich und vorzugsweise in Verbindung mit dem Motiv einer fünf-, sieben- oder neunlappigen Rose, welche ihm als Hintergrund oder Einfassung dient, in tausendfältigen Spielarten, welche gegen Ende des Mittelalters ihre üppigsten Blüthen treiben. Noch lange nach dem Absterben des gothischen Stiles lebt dieses Doppelmotiv stets aufs Neue umgestaltet fort.



Spätgothischer (? Flandrischer) Sammet,
15.—16. Jahrhundert, ursprünglich dunkelroth, jetzt braun.
1/6 nat. Grösse.

In seiner einfachsten Gestalt finden wir dasselbe in Reihen so nebeneinander geordnet, dass immer die Spitze der einen Rose in den Zwischenraum zwischen zwei Rosen der nächsten Reihe hineinwächst oder die Spitzenknospen einer Rosenreihe in die Rosen der folgenden Reihe hinein und zu deren Herzblumen ausblühen. Oft wechseln zwei Spielarten des Motivs auf demselben Stoff. Bald gestaltet sich das Motiv reicher, zwischen den Blättern der Frucht oder Knospe wachsen langgestielte Blümchen über die Fläche der Rose, oder der ganze Rand der Rose wird mit solchen Blümchen besteckt.

Weiter finden wir das Doppelmotiv verbunden mit dem ebenfalls altorientalischen Motiv des in S-Linien aufsteigenden Sprossenwerkes, dessen oben und unten zugespitzte Zwischenfelder es ausfüllt. Das Sprossenwerk wird gleich flachen Bändern, oder gleich Aesten mit kurzen Zweigstummeln, oder gleich beblätterten und mit Knospen, Blüthen und Früchten besetzten Zweigen gestaltet. An ihren Berührungspunkten werden die Sprossen oft durch einen Kronenreif gezogen.

Sind alle vorerwähnten Umbildungen des gothischen Granatapfel- und Rosenmotivs von streng symmetrischer Gestalt, so erweist sich dasselbe nicht minder fruchtbar für unsymmetrische Bildungen, bei denen die Fläche ohne Feldertheilung mit pflanzenartigen, bald in senkrechtem, bald in schrägem Wuchs aufwärts wachsenden Formen gefüllt wird. Auf goldenem Grund wachsen z. B. breite rothsammetne Bänder empor, an deren Stammesnatur noch die Stummel gestutzter Aeste erinnern; auf dem rothen Bande liegt ein seinen Windungen aufwärts folgender schmälerer goldner Stamm, der von goldenen, sich um ihn schlingenden Blättern umwachsen ist und nach rechts und links goldene, rothumrissene Aeste, mit verschlungenen Blättern und grossen rothsammetnen Distelblumen über die goldene Grundfläche aussendet. In regelmässigen Abständen entblüht der Mitte dieses Stammes eine riesige, siebenlappige, gothische Rose, von deren rothem Sammet eine grosse goldene Distelblüthe in reichem Blätterkelch sich abhebt, und deren Rand besteckt ist mit kleinen, roth in den Goldgrund ausstrahlenden Blüthen. (M. s. nebenstehende Abbildung). Vorzugsweise in Flandern entwickelt

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Norditalienische oder flandrische Sammettapete. Dunkelroth und Gold. Ende des 15. Jahrhunderts. 1/3 nat. Grösse.

sich dies meist in grossem Massstab dargestellte Motiv. Daneben finden sich, in Italien besonders schön entwickelt, einfachere, einfarbige Muster, deren schräg aufwachsende Sammetzweige in Sammetblumen nach dem Distel- und Rosenmotiv ausblühen.

Seltener als diese Typen findet sich in den Geweben des 15. Jahrhunderts das in der mittelalterlichen Heraldik häufige Motiv des an beiden Enden abgeschnittenen, Blätter und Blumen tragenden Zweigleins (branche tronquée). Es kommt u. A. vor in mehrfarbigen Sammeten, z. B. mit dunkelrothen, weissgeäugten Rosen an grünen, grün beblätterten Zweigen auf rothem, mit kleinen Sammetmuschen gemusterten Grunde.

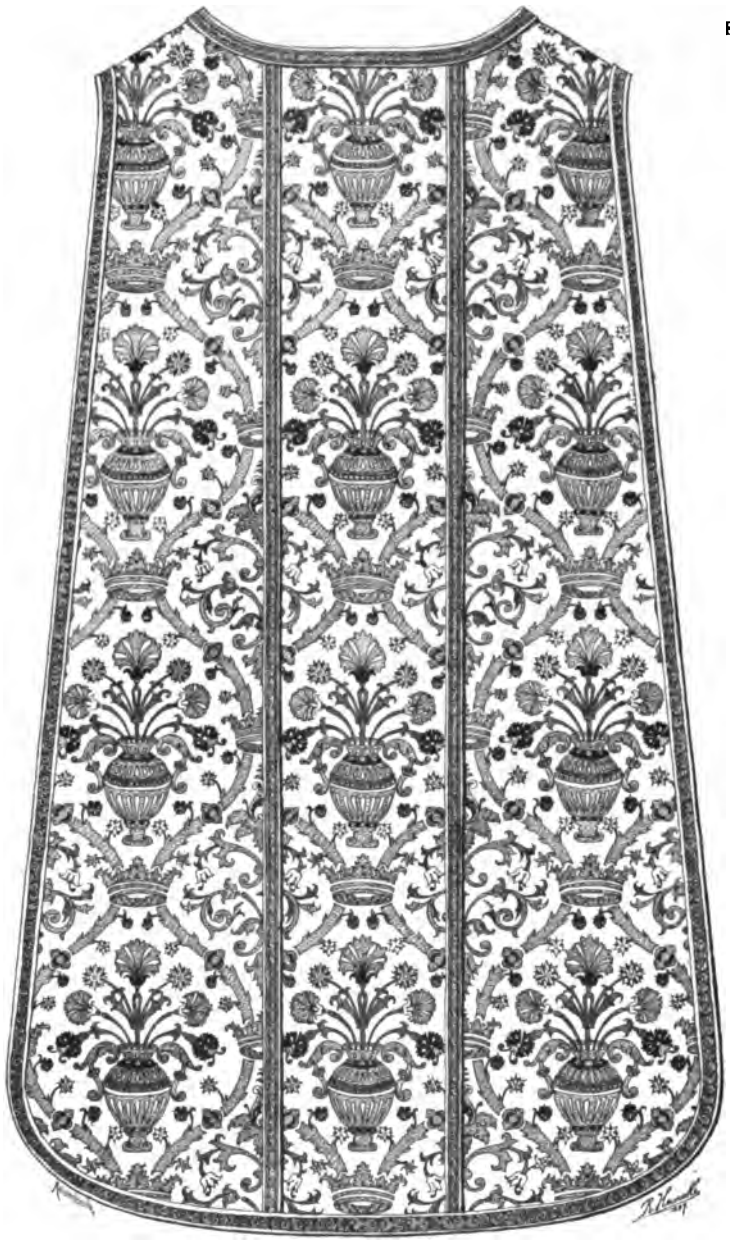
Die Umgestaltung, welche das mit Distel-Rosen oder mit dem Granatapfel-Motiv gefüllte Sprossenwerk unter dem fortwirkenden Einflusse der Renaissance in Italien erfährt, erstreckt sich auf Sprossen und Füllung. Beide bewahren im Allgemeinen ihren Flächencharakter; die Sprossen gleichen bald regelmässig beblätterten oder kleine Blüthen tragenden Zweigen, bald gurtenartig geflochtenen oder schachbrettartig gemusterten, in der Mitte mit Bändern von anderer Zeichnung dick umwundenen Bändern; bald nehmen sie — unter orientalischem Einfluss — die Gestalt schlanker, mit den Spitzen zusammenwachsender Blätter an. Die Stelle, an welcher sich je zwei Sprossen berühren, wird bald durch flache Bänder, welche an die Bünde des schmiedeeisernen Sprossenwerks der Gitter erinnern, bald durch grosse Kronen, bald durch Blattkelche oder schildförmige Zierstücke ausgezeichnet. Als Füllung der Sprossenfelder finden sich neben den umgewandelten Motiven des gothischen Stiles symmetrische Blumensträusse und besonders häufig mit symmetrischen Blumen gefüllte, doppeltgehenkelte Vasen, in welchen wieder ein orientalisches Motiv fortlebt. Um die Muster reicher zu gestalten, wechseln häufig zwei Motive als Füllmuster, wobei meistens das eine Motiv dem anderen gegenüber vorwiegt; z. B. die gefüllte Blumenvase gegenüber dem mit ihr abwechselnden Rankenstrauss. Bisweilen verschwinden die Sprossen ganz und nur Füllmuster, z. B. grosse blumengefüllte Vasen bedecken die Fläche in regelmässigen Abständen. Dazwischen treten wohl auch Erinnerungen an die italienischen Thiermuster des 14. Jahrhunderts wieder auf. Vögel sitzen zwischen den Blumen der Vasen, Löwen und Jagdgeparden richten sich auf zwischen den als freie Pflanzenranken gezeichneten Sprossen, jetzt aber nur in symmetrischer Anordnung, nicht in Streifen.

Eine besondere Gruppe von Geweben bilden die kleingemusterten Sammete, welche mit der enggefalteten, den grossen Mustern ungünstigen spanischen Männertracht aufkamen und vielfach auch in der Frauentracht Anwendung fanden. Der Reichthum der Motive und die Schönheit der Farben der kleingemusterten Sammete (petits velours), welche in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Genua, Venedig und Lyon gewebt wurden, sind ganz erstaunlich. Die Muster lassen sich etwa in folgende Typen zusammenfassen.

Häufig ist das unsymmetrische Motiv der abwechselnd nach links und nach rechts schrägliegenden und an beiden Enden abgeschnittenen Zweige, denen ein beblättertes Zweiglein oder eine conventionell gezeichnete, an ein natürliches Vorbild kaum noch erinnernde Blume entwächst. Häufig findet sich auch eine Vereinfachung des alten Sprossenwerkes, welches bei dem kleinen Massstab zu einem Maschenwerk zusammen-

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

In der Textilsammlung des Hamburgischen Museums werden alte Caseln und andere Kirchengewänder als vollständige Gewänder nur bewahrt, wenn sie in dem ursprünglichen Schnitt erhalten sind. In späterer Zeit, aus Resten älterer Gewänder zusammengestückte Caseln u. dergl. werden in der Regel in ihre Bestandtheile zerlegt und diese der Gewebe-Sammlung eingereiht. Mit dem Sammeln alter Costüme ist der Anfang gemacht.



Spanisches Priestergewand (Casula) der Mitte des 16. Jahrhunderts. Grund goldig grün; astförmiges Sprossenwerk, Kronen und Vasen golden mit grünen Umrissen und rothen, weissen oder gelben Einzelheiten, Blumensträusse mit rothen Stielen, goldenen Mittelblumen in dunkelblauen Kelchen, gelben und rothen Sternblumen, Goldblumen in weissen Kelchen und dunkelblauen Nelken mit rothen und gelben Staubfäden. Die Blümchen an den Sprossen abwechselnd weiss, gelb, roth, dunkelblau; ebenso an den goldenen Ranken der kleinen Felder. 1/6 nat. Grösse.

Kleingemusterter rother und weisser Sammet, vom Ende des 16. Jahrhunderts. 1/4 nat. Grösse.

schrumpft, dessen kleine Felder durch Palmetten oder symmetrische Blumen ausgefüllt sind, letztere in Reihen abwechselnd mit den Spitzen nach oben und nach unten wachsend. Auch hier schwindet bisweilen das Feldernetz und die Füllblume allein bleibt übrig. Ein vierter, auffälliger Typus beruht auf der Einschaltung eines S-förmigen Motivs, welches bald blattartig gezeichnet und mit kleineren Blättern oder Blumen verbunden an Stelle der abgeschnittenen Zweiglein und diesen gleich geordnet auftritt, bald symmetrisch gruppirt an auseinandergefallenes Sprossenwerk erinnert. In die Zwischenräume der S-Blätter sind bisweilen kleine Sterne, Blümchen oder kurze Stababschnitte regelmässig ausgestreut. Auch die senkrechte, kleingemusterte Streifung tritt schon auf, ein Typus, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen grossen Theil der Gewebe-Ornamentik beherrschen sollte.

Diese Typen werden im 17. Jahrhundert weiter entwickelt, wobei allmählich Blumenmotive zu mehrerer Geltung gelangen; theils nach orientalischen Vorbildern, von welchen besonders die Musterung grosser Blätter und Blumen mit kleineren Pflanzenmotiven angenommen wurde, theils nach Naturstudien, welche im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einem den Grundton der Gewebemuster angebenden Blumennaturalismus führten, wobei die Muster die flache Darstellung, welche sie bis dahin meistens bewahrt hatten, schliesslich einbüssten.

In den Zeichnungen der Seiden- und Sammettapeten und der grossgemusterten Frauenkleider des Stiles Ludwig XIV. mischen sich die Blumen mit Erinnerungen an zwei Typen der Späthgothik, an den streng symmetrischen des Sprossenwerks mit den Distel- und Rosenfüllungen und den unsymmetrisch pflanzenartig wachsenden Typus. Das Sprossenwerk, welches die Fläche in länglich aufrechte Felder gliedert, wird dabei oft spitzenartig gemustert. Die Füllblume wird zu einer aus grossen Blatt- oder Federkelchen sich symmetrisch entfaltenden Riesen-Phantasieblume, welcher kleinere Blüthen raketenartig entstrahlen. In ähnlichem Geiste wird auch die Blumenvase als Füllmuster weiter entwickelt, und auch die unsymmetrischen grossen Tapetenmuster vom Ende des Mittelalters werden analog im Sinne des Stiles Ludwig XIV. neuaufgeputzt. Ihre prachtvollste Durchbildung erhielten diese Muster in den Seiden- und Sammet-Tapeten von Lyon, welches schon im 16. Jahrhundert zu einem Hauptplatz der Seidenweberei geworden war, im 17. Jahrhundert hohen Aufschwung nahm und im 18. jene vorherrschende und tonangebende Stellung behauptete, welche ihm die Seidenweberstädte Italiens, Deutschlands und der Schweiz auch heute noch lassen müssen.

Daneben tritt ein schon in den saracenischen Flachmustern des 13. und 14. Jahrhunderts viel benutzter, im 16. Jahrhundert aufgegebener Typus, die regelmässige Wiederholung eines in sich abgeschlossenen,

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Französisches Seidengewebe vom Ende des 17. Jahrhunderts. 1/4 nat. Grösse. Farben von lichter Gesammtwirkung. Der Grund hellblau, das Muster weiss, grün und roth. Die äussere Palmette, die Ränder der Blumen und der grossen geschwungenen Blätter, die S-förmigen Blätter und das Grundmuster der Sprossen golden.

gewissermassen landschaftlichen Bildes wieder in den Vordergrund, und zwar, da das Gefühl für Flachmuster sich jetzt abgestumpft hat, in plastisch täuschender Darstellungsweise. In der Folge wird dieser Typus dauernd beibehalten. Er gestaltet sich unter der Herrschaft des Roccoco zu kleinen baumbewachsenen Felspartien, oder zu Gartenarchitecturen mit grossen naturalistischen Tulpen und Rosen, oder zu Stillleben, in denen das alte Blumenvasen-Motiv neue Verwendung findet. Auch der Geschmack für Chinoiserien, welcher die Gewebemuster des 18. Jahrhunderts vielfach beeinflusst, bedient sich dieses Typus, um seine figürlichen Genrebildchen anzubringen. Der Stil Ludwig XVI. zieht es vor, die landschaftlichen und figürlichen Darstellungen, welche er in seinen Gewebemustern liebt, gleich völlig bildartig in Rähmchen und Blumenkränze einzuschliessen.

Kleingemusterter Sammet Louis XV. 1/4 nat. Grösse. Grund fleischroth, Blumen grün mit weissen Mitten und schwarzen Umrissen; die Pfauenfedern weiss mit grünem, schwarz umrandetem Auge; die anderen Federn schwarz; Einzelheiten tiefliegend, atlasartig.

Sehr bezeichnend für die Gewebemuster des Roccoco-Stiles ist die Fülle der naturalistischen Blumenmotive. Alle Typen der älteren Webemuster kleiden sich jetzt in dies neue Gewand. Bald sind es die gestutzten Aeste, bald die symmetrischen Sträusse, bald die in Schlangenlinien aufwärts wachsenden Zweige, welche sich mit Rosen, Tulpen, Päonien, Anemonen und anderen gefüllten Blüthen bedecken. Oft genügt die natürliche Ueppigkeit dieser Blumen nicht mehr, und an ihre Stelle treten neue „Phantasieblumen", deren willkürliche Bildungen jeden Zusammenhang mit der Natur verleugnen, oder nicht minder phantastische Früchte, unter denen der mittelalterliche, halb aufgebrochene Granatapfel noch bisweilen anklingt. Alles in voller Rundung dargestellt. Der Typus des abgerissenen Zweiges wird öfters durch den neuaufkommenden eines mit den Wurzeln ausgerissenen kurzen Bäumchens ersetzt. Von neuen Typen treten noch hinzu derjenige des freibewegten Blumengerankes, welchen das Roccoco und mehr noch der folgende Stil mit vieler Anmuth zu gestalten wusste, und ein Typus, welcher auf dem mit natürlichen Blumen benähten und besteckten Kleide beruht und meist zugleich das Motiv des Besatzes mit Spitzen, Rüschen und Bändern verwendet.

Gleichzeitig mit dieser vielfarbig naturalistischen Pracht der Seidenstoffe für Frauenkleider, Vorhänge und Tapeten erlebt der kleingemusterte Sammet eine zweite Blüthezeit, diesesmal nicht für die Gewänder beider Geschlechter, sondern ausschliesslich für die Männertracht, und vorzugsweise für die damals in Aufnahme gekommene Weste. Steht der kleingemusterte Sammet des Roccoco an klarer Zeichnung hinter demjenigen der altspanischen Tracht zurück, so übertrifft er diesen durch die wundersamsten Harmonien zart abgetönter Farben. Seine Muster verhalten sich zu den Dessins der grossgemusterten Seidengewebe dieses Stiles ähnlich wie die Muster der kleinen Sammete vom Ende des 16. Jahrhunderts zu den grossen Flachmustern der Spätrenaissance.

Mit dem Stile Ludwig XVI. wird der Blumennaturalismus, auch wenn er von der plastischen Darstellung nicht lässt, bescheidener, wenigstens,

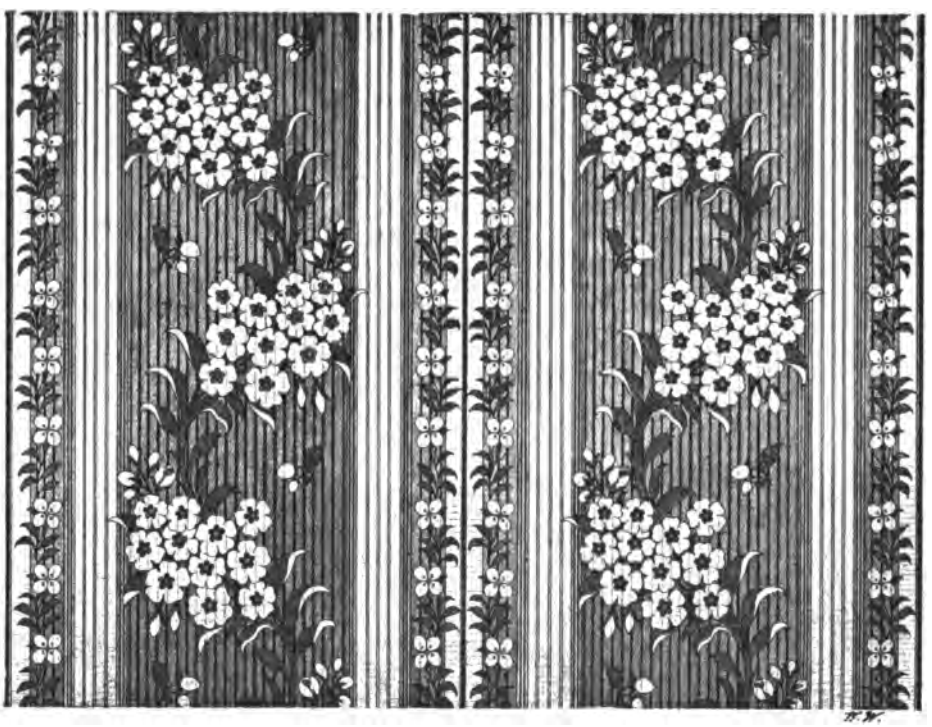
Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Seidengewebe des Rococostiles, französisch, Mitte des 18. Jahrhunderts. ¼ nat. Grösse. Der Grund weiss; die Bänder golden und silbern; die Mohnblumen roth, violett und gelb mit grünen Blättern und Stengeln; die Rittersporn-blüthen blau-violett an grünen Stengeln.

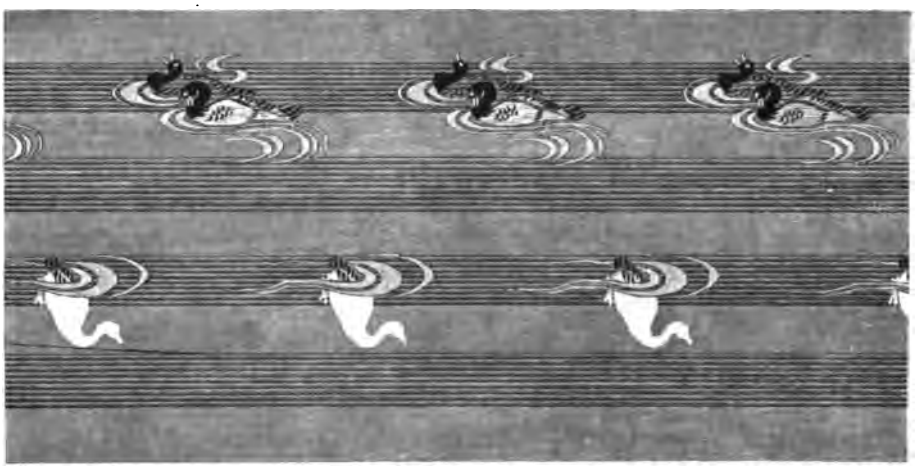
was die Grösse der Muster betrifft. Von neuen Motiven treten die Requisiten des Liebesgottes und idyllischen Hirtenlebens, Köcher und Bogen, schnäbelnde Tauben, Vogelnester, Laute und Pansflöte, bekränzter Hirtenstab, Sense und Rechen, neben den Streublümchen mehr in den Vordergrund, oft durch Bänder und Blumengewinde zu Trophäen verknüpft. Die

senkrecht durchgehende Streifung des Grundes für diese und andere Muster, oft in wechselnden Farben, macht sich als ein auffallender Zug in den Geweben von Ende des 18. Jahrhunderts bemerkbar. In den grossgemusterten Seidentapeten dieser Zeit erscheinen oft bildmässige Motive, von Rahmen eingeschlossen.

Dass der Sieg der antiken Formen in der Baukunst die Blumen auch aus den Geweben vertrieb, versteht sich, ebenso wie ihr Ersatz durch die Palmette, die Rosette und die Akanthusranke, die drei Hauptrequisiten des Empire-Ornaments.



Französisches Seidengewebe des Louis XVI. Stiles, ca. 1775. 1/4 nat. Grösse. Der Grund kirschroth mit olivgrünen Linien; die Streifen weiss mit blauen Linien; die Blumen weiss und blau.



Japanisches Seidengewebe für eine Brieftasche, ca. 1800, ½ nat. Gr. Der Grund hellbraun, die Enten schwarz und silbern, die tauchenden Enten durch das Wasser gesehen weiss, die Wellenlinien hellgrau.

Japanische Gewebe.

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Angeregt durch die Seidendamaste und Goldbrocate Alt-Chinas hat sich die Seidenwebekunst der Japaner schon früh entwickelt und ist, japanischer Ueberlieferung nach, bereits im 13. Jahrhundert zu hoher Vollendung gediehen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts beherrschte sie alle Hülfsmittel, mit welchen sie während der damals beginnenden Blüthe der technischen Künste bis in unser Jahrhundert jene unübersehbare Fülle gemusterter Gewebe schuf, die uns schon in den Trachtenbildern der japanischen Farbendruckbücher, deren das Museum eine gute Anzahl besitzt, mit Bewunderung erfüllen.

Unter den von chinesischer Ueberlieferung beeinflussten Webemustern finden sich frei geschwungene, grossblumige Rankenmuster, deren natürliche Urformen kaum noch erkennbar sind; „Shippo"-Muster, welche auf einem Netzwerk sich schneidender Kreise, und „Shokko"-Muster, welche auf einem Netzwerk gerader Linien beruhen, deren Kreuzungen mit grossen Rosetten besetzt, und deren vier-, sechs- oder achteckige Felder mit damascirtem Grundmuster oder stilisirten Blumenranken gefüllt sind. Muster der letzteren Art kommen besonders oft in den Seidengeweben für die breiten Gürtel der Frauen vor.

In den älteren Geweben rein japanischen Ursprungs herrscht gleichfalls die strenge Stilisirung vor. Rosettenartig stilisirte Blumen- und Blatt-Motive, oft zugleich wappenartig bedeutsame Familienabzeichen, erscheinen in gleichen Abständen über die Fläche ausgestreut, oder letztere ist durch gekreuzte Schrägstreifen in Rauten zerlegt, welche mit rautenförmigen Pflanzen-Motiven gefüllt sind. Auch erscheint die Fläche durch schmale, senkrechte, abwechselnd nach rechts und links ausgebogene Streifen in schlanke, spindelförmige Felder getheilt, welche mit stilisirten Blumen, Wellen oder Wolken gefüllt sind.

Blumenrunde in Wellen, Muster eines Goldbrocates des 17.—18. Jahrhunderts. Der Grund der Wellenschuppen braunviolett mit blauschwarzen, violetten, rothen, grünen, blauen, gelben, weissen Bogenlinien. Die Rundfelder mit willkürlich buntfarbigen, rundgelegten Zweigen (Ahorn, Iris, Sakura, bunt beschneiter Bambus) auf goldenem, weissem oder lichtbraunem Grunde. Breite der Bahn 39 cm.

Vollends verschieden von den Typen der abendländischen Webemuster sind die bald streng stilisirten, bald freier naturalistisch gezeichneten Muster, in welchen die Japaner zahllose Motive der Natur, der Pflanzen- und Thierwelt, vorzugsweise solche, welchen alte Dicht- oder Malerkunst höhere Weihe verliehen hat, verarbeitet haben.

In der coloristischen Behandlung dieser höchst mannichfachen und phantasievollen Muster fällt ein den abendländischen Geweben fremder Grundzug auf. So oft auch der Rapport, d. h. die Einheit der Zeichnung eines Musters, auf derselben Fläche wiederkehrt, wiederholen sich doch nicht dieselben Farbenzusammenstellungen. Auf immer neue Weise verbindet der Weber, geleitet vom feinsten, angebornen Farbensinn, die einzelnen Farbtöne, welche ihm auf seinen Spulen zur Hand sind. So entkleidet er sogar die Erzeugnisse der Webekunst der ihnen durch ihre mechanische Entstehung bei uns anhaftenden Einförmigkeit der farbigen Erscheinung. Dieses Verleugnen des Farbenrapportes, die Atlas-Wirkung der in mehr oder minder grossen Flächen auf der Schauseite des Gewebes flottliegenden, ungezwirnten Seidenfäden und der sanftglänzende, weiche Papiergoldfaden sind drei Eigenthümlichkeiten, welche die japanischen Brocate von den europäischen unterscheiden.

Der Japaner begnügt sich jedoch nicht mit diesen reichen Hülfsquellen der Ausschmückung seiner Gewebe. Hinzutreten eigenthümliche Färbeverfahren, bei welchen die Seide, durch den Auftrag schützender Massen stellenweise gedeckt, und künstlerische Vorzeichnungen durch geschickt aufgelegte Leimfäden, welche beim

Färben und Auspinseln ähnlich wirken wie die Metallbändchen beim Zellenemail, nachgezogen werden und nach dem Auswaschen des Leimes als weisse Zeichnung stehen bleiben; hinzutreten endlich alle Hülfsmittel des Malers und Stickers, damit auf den breitfaltigen Seidengewändern der Frauen und Schauspieler jene erstaunliche Bilderpracht erblühe, welche uns in den Farbendrucken der Bilderbücher vom Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts überliefert ist.

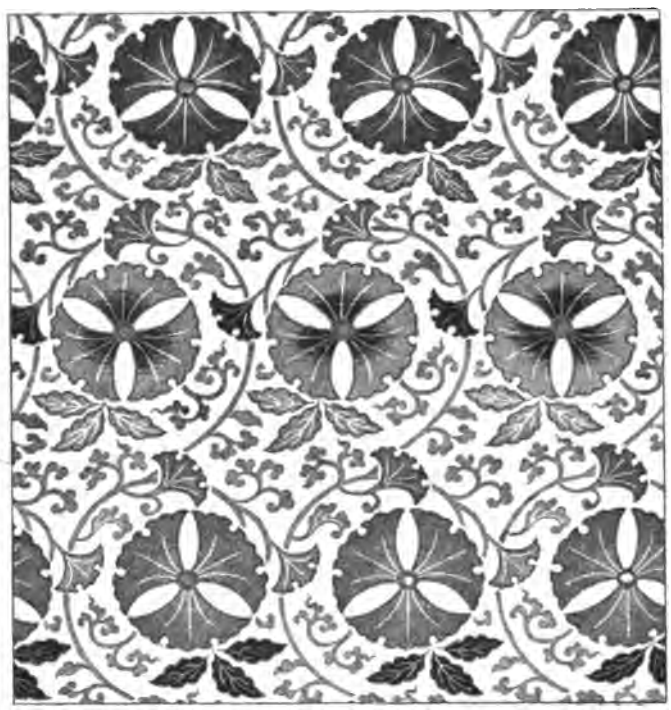
Bachdurchflossene Landschaften mit nächtlich schwärmenden Leuchtkäfern, blühende, vom Winde entblätterte Päoniengebüsche, irisbewachsene Sümpfe mit gaukelnden Libellen, Gartenhecken, von grossblumigen Kürbisranken überwuchert, Mövenschwärme über brandenden Meereswogen, gegen Wasserstürze anschwimmende Karpfen, Schneegestöber, Schwalben unter Regenschauern, Kranichflüge über Fichtenwäldern im Sonnenuntergang, ziehende Wildgänse in Mondscheinnächten des Herbstes — unübersehbar ist die Fülle der Gesichte, welche der japanische Künstler auf seidenen Gewändern entrollt.

Für die Herstellung kleiner Teppiche — meist für „Geschenkdeckchen", Fukusa, welche zu mehrerer Auszeichnung des Empfängers über die Gabe gedeckt wurden, aber mit dem Ueberbringer zum Absender zurückkehrten, fand und findet auch ein Verfahren statt, ähnlich demjenigen, dessen sich die europäische Basselisse-Weberei bediente. Hierbei liegt das auf Papier vorgezeichnete Muster unter der wagrecht ausgespannten Kette. Der Arbeiter, welcher die Zeichnung durch die Zwischenräume der Kette erblickt, führt die Flächen jeder einzelnen Farbe stückweise aus, indem er die entsprechenden Kettenfäden hebt und den auf eine kleine Spule gewickelten

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Glycinen-Muster in Gold-Brocat, von einem Gewande des 17.—18. Jahrhunderts. Die Farbe des geköperten Grundes geht von dem Dunkelbraun der Mitte nach oben in Roth, nach unten in Weiss über. Das Bambusgitterwerk golden; die Blätter grün mit Goldrändern; die Blüthentrauben in den mannichfachsten Farben. Breite der Bahn 32 cm.

Schussfaden mit der Hand einführt. Die so hergestellten japanischen Tapisserien unterscheiden sich aber von ihren europäischen Verwandten, den Gobelins u. dergl., dadurch, dass sie mehr den Flächencharakter bewahren, während unsere Haute- und Basselisse-Webereien seit dem Jahrhundert der Renaissance mehr und mehr der Wirkung wirklicher Gemälde zustreben.



Wappenmuster von einer Geschenkdecke, der Grund weiss, die Ranken golden, die Blätter und die aus drei Blättern des Ginko-Baumes gebildeten Wappen in wechselnden Farben mit goldener Einfassung. 1/1 nat. Grösse.

Bettbehang, weisse Litzenstickerei auf Leinen in frei geschwungener Zeichnung. Deutsch, ca. 1700. Breite von einer Vasenmitte zur anderen 90 cm.

Die Stickereien im Allgemeinen.

Erstes und zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Die Stickereien der Sammlung sind zum grösseren Theil, wie die Gewebe, in mit grauem Leinen oder dunkelgrünem Callico bespannten Holzrahmen verschiedenen Formates befestigt. Sie werden in der Regel in verschlossenen Schränken bewahrt und nur vorübergehend in verschiedener Gruppirung zur Schau gestellt, übrigens zu Studienzwecken gern zu jeder Zeit gezeigt. Zum kleineren Theile sind sie unter Glas eingerahmt und an den Wänden der beiden, den textilen Sammlungen gewidmeten Säle dauernd ausgestellt. Diese Stickereien sind theils nach ethnographischen, theils nach technisch-stilistischen Gesichtspunkten gruppirt. Im ersten Saale die Stickereien des Orients: China und Japan, Persien, die Türkei und die anderen Länder des Islam. Im zweiten Saale in der ersten Koje deutsche Stickereien vorwiegend norddeutscher Herkunft, darunter viele Bauernstickereien der Hamburger Gegend. In der zweiten Koje: links vorwiegend französische Seidenplattstich-Stickereien für Männer- und Frauen-Costüme des 18. Jahrhunderts, rechts italienische, spanische, deutsche Plattstich-, Gold- und Applicationsstickereien des 16. bis 18. Jahrhunderts. In der dritten Koje Stickereien in Kreuzstich und verwandten Stichweisen, aus Italien, Spanien, von den griechischen Inseln. An den Seitenwänden des Saales und auf den Tischen unter den Fenstern einige italienische

Weisstickereien und Filet-Arbeiten des 16. Jahrhunderts; italienische Posamenterie-Arbeiten; Weisstickereien der Bauern in den hamburgischen Vierlanden und aus Hamburg selbst; russische Bauernstickereien. An den Fensterwänden Stickereien aus den unteren Donauländern. Bauernwebereien aus den Vierlanden und dem Altenlande an der unteren Elbe.

Eine Ordnung ausschliesslich nach ethnographischen Gesichtspunkten würde, abgesehen von der oft sehr schwierigen Bestimmung des Ursprungslandes, häufig zu einer Mischung ganz ungleichartiger Stickereien geführt haben, da oft in einer und derselben Bevölkerung, sei es in verschiedenen Schichten derselben, sei es für verschiedene Gebrauchszwecke, die mannichfachsten, in der Formensprache von einander abweichenden Techniken gleichzeitig gepflegt wurden und werden. Ebenso würde eine Ordnung ausschliesslich nach technischen Gesichtspunkten Stickereien zusammengeführt haben, deren kunstgewerbliche Motive nicht das Mindeste mit einander gemein haben, ganz abgesehen davon, dass sich im Leben die technischen Verfahren der Stickerei mit ihrer unendlichen Mannichfaltigkeit nicht der theoretischen Klassificirung unterordnen.

Nur zwei grosse Gruppen der technisch-stilistischen Verfahren bewahren im Allgemeinen unter den verschiedensten ethnographischen Verhältnissen ihren Grundcharakter. Ihrer werde daher hier mit einigen einleitenden Worten gedacht, bevor wir die Sammlung im Einzelnen betrachten.

Diese beiden Gruppen sind diejenigen des Plattstiches einerseits, des Kreuzstiches andererseits.

Der Plattstich bedarf zu seiner Ausführung nicht immer eines gewebten Stoffes; auch das Leder und jede natürliche geschmeidige Fläche mag zu seiner Ausführung dienen. Die Stichweisen, welche ihrem stilistischen Inbegriff nach unter den Gesichtspunkt des Plattstiches fallen, können höchst mannichfache sein; gleichviel aber, um welche der hundertfachen technischen Verfahren es sich handelt, vom einfachen Stilstich bis zur Nadelmalerei, von dem Aufnähen ausgeschnittener Stoffstücke bis zum Uebersticken modellirter Flachreliefs mit Goldfäden ist allen Erzeugnissen dieser technischen Gruppe gemeinsam die Unabhängigkeit vom Grundstoffe, auf welchem die Stickerei ausgeführt wird. Die Zierformen der Stickereien dieser Gruppe vermögen den Vorbildern der Natur oder den freien Vorzeichnungen zu folgen, welche der Stift oder Pinsel des Künstlers ihnen darbieten. Sie werden in ihren höchsten Leistungen den Zusammenhang mit den Werken der Malerkunst nicht verleugnen, da der Sticker jeglichen Umrissen zu folgen und jegliche Farben aus farbigen Fäden auf seiner Stickfläche zu mischen vermag.

Anders der Kreuzstich und die ihm stilistisch nahe verwandten Stichweisen des Holbeinstiches, des Flechtenstiches oder griechischen Kreuzstiches, des griechischen Doppelstiches, des durchbrochenen italienischen Doppel- oder Durchbruchstiches, des Ausfüllens von Filet-Netzgrund. Bei allen diesen Stichweisen handelt es sich keineswegs immer um das Ausfüllen kleiner Quadrate; der Holbeinstich ist z. B. nur ein eckiger Linienstich. Immer aber stehen die mittelst dieser Stichweise geschaffenen Zierformen unter dem bestimmenden Einfluss der sich in rechten Winkeln kreuzenden Ketten- und Einschussfäden des Grundgewebes, auf welchem die Stickerei ausgeführt ist. Dieser Einfluss führt bei den Linienstichen zunächst zu durchweg rechteckig gebrochenen Linien-Ornamenten, bei den

die Fläche deckenden Stichen zu Farbenflächen von rechteckigen Umrissen. Bei weiter entwickelten Mustern werden die den rechten Winkel halbirenden Schräglinien vorherrschen, weil sie sich durch das Vor- oder Einrücken jeder folgenden Stichreihe um die Breite eines Grundquadrates des Fadennetzes wie von selbst ergeben. Durch das Rücken der Stichreihen um je zwei oder mehrere Grundquadrate lassen sich freilich auch Linien von anderer Schräge auf dem Gewebenetz ausführen; sie werden aber, je mehr sie sich von der Diagonale entfernen, desto unklarer und zerrissener erscheinen; daher auch in den schönsten Mustern dieser Stichweisen zwischen den senk- und wagerechten die diagonalen Linien durchaus vorherrschen, ja diesen Mustern recht eigentlich ihren Charakter aufprägen.

Erstes und zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Dass auch der Plattstich sich diesem Stil der Kreuzstichmuster fügen kann, versteht sich ebenso, wie dass der Kreuzstich durch Verkleinerung seiner Stiche zu Punkten (petit point) seinen Stilcharakter einzubüssen und in den Dienst der Wiedergabe ganz freier Formen zu treten vermag.

Im Allgemeinen aber ergiebt sich aus dem Gesagten, wie aus zahlreichen Beispielen der Sammlung, dass der Grundzug der Kreuzstickereien und der ihnen stilistisch verwandten Verfahren ein auf conventionellen Zierformen beruhender, ornamentaler ist, die Plattstickereien aber vom rein ornamentalen Gebiete der Ausführung frei erfundener Darstellungen zustreben, welche ihre höchsten Ziele nicht in trockener Nachahmung von Werken des Pinsels, wohl aber im Wetteifer mit Malereien finden.

Dieser stilistische Charakter der beiden grossen Arbeitsgebiete der Stickerkunst spricht sich auch in den Farben aus. Dem conventionellen Grundzug der Kreuzstichstickereien entspricht ihre in der Regel einfarbige, selten nur mehrfarbige, niemals eigentlich malerische Farbengebung, wogegen den Plattstichstickereien in dieser Richtung keine Grenzen als die des guten Geschmackes gezogen sind.

Diesen einleitenden Betrachtungen lassen wir die Schilderung einiger Gruppen folgen, für deren eingehendere Betrachtung unsere Sammlung hinreichenden Anschauungsstoff darbietet.

Gestickte Borte, Muster in Flechtenstich aus grüner Seide auf Leinen; in dem eckigen Ornament stilisirte Akeleiblüthen, 1/3 nat. Grösse. Sicilien, 16.—17. Jahrhundert.

Dreieckiges Tempeldeckchen mit Seiden- und Goldstickerei.
Der Grund lichtblau, die Wolken dunkelblau mit goldenem Saum oder golden mit blau-weissem Saum; die nackten Theile des musicirenden Engels blass fleischfarben, Haar schwarz; Gewänder roth, grün mit Gold. Breite 39 cm.

Japanische Stickereien.

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Die Japaner haben von jeher in ihren Stickereien die ungezwungene Linienführung und malerisch freie Farbengebung des Plattstickens den beschränkteren Darstellungsmitteln derjenigen Stichweisen vorgezogen, bei welchen das Fadennetz des Grundgewebes formbestimmend mitwirkt. Nadelmalereien zum Zwecke täuschender Nachahmung sind jedoch, wenn sie vorkommen, meistens Erzeugnisse der neuesten Zeit; in den älteren Stickereien, welche auf Seidengeweben von den zartesten und schönsten Farbtönen ausgeführt wurden, ist das Streben des Stickers weniger auf die Wiedergabe der natürlichen Farbentöne der Dinge, als auf die Schaffung anmuthender, zum Grunde wohlgestimmter Farben-Accorde gerichtet.

Vorwiegend wird eine Stichweise beliebt, bei welcher die einzelnen Farbenflächen des Bildes durch lange, sich dicht berührende Stiche gebildet werden, welche jeden vom Pinsel des Malers vorgezeichneten Umriss innezuhalten gestatten, ohne dass letzterer selbst gestickt zu werden brauchte. Die Flockseide mit ihren langen, feinen, glatten Fasern erzeugt den Atlasglanz, welcher, wenn die Fadenrichtung benachbarter Flächen einer Farbe eine verschiedene ist, schon durch die abweichende Brechung des Lichtes mannichfache und zarte Abtönungen bewirkt. Gedrehte Seide wird in den verschiedensten Stärken benutzt, um die Farbflächen in verschiedener Riefelung und Strichelung erscheinen zu lassen. Der Goldfaden aus einseitig vergoldetem, um einen Seiden- oder Hanffaden gewickeltem, feinem festem Papier wird, da er sich nicht in den Grundstoff einnähen lässt, demselben aufgelegt und durch feine Querstiche von ungedrehter Seide befestigt. Durch spiralisches Legen des Goldfadens werden wundervolle Glanzwirkungen erzielt. Federstiche, Knötchenstiche und andere Stiche deren der japanische Sticker jeden Augenblick neue Arten erfindet, dienen dazu, die Glätte, die Rauhheit oder andere Beschaffenheiten der dar-

gestellten Gegenstände auf das wirksamste wiederzugeben. Durch nur theilweises Decken des Grundgewebes mit parallelen Fäden wird seine Farbe in den zartesten Abstufungen und Mischungen der Farbenwirkung der Stickerei dienstbar gemacht.

Stickereien dienen in Japan zu reicherem Schmuck der schon vom Weber oder Färber gemusterten seidenen Gewänder der Frauen und ihrer breiten, „Obi“ genannten Gürtel. Am glänzendsten entfalten sie sich auf den „Fukusa“ genannten viereckigen Geschenk-Deckchen. Solche wurden nach altem Brauch über jedes Geschenk gedeckt, welches Leute von feinen Sitten gleich oder höher Gestellten übersandten, kehrten aber in der Regel mit dem Boten an den Absender zurück, welcher durch die Wahl einer kunstvoll und bedeutsam geschmückten Hülle seiner Gabe dem Empfänger nur eine Auszeichnung mehr erweisen wollte. Auch in den dreieckigen Behängen, welche man am Fusse von Götterbildern oder vor kleinen Altären aufzuhängen pflegte, sind schöne Beispiele kunstvoller Stickerei

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

Japanische Stickerei eines Wandschirmes in vielfarbiger Seide und Gold auf schwarzem Sammet. Beschreibung s. S. 46.

erhalten. Bisweilen wurden Stickereien auch bildmässig in die gelackten Holzrahmen niedriger Setzschirme gespannt. In neuerer Zeit, wo diese urjapanischen Verwendungsweisen von Werken der Stickerkunst der Anbequemung an europäische Lebensweise weichen, wurden die schönsten Stickereien als Füllbilder des leichten Rahmenwerkes der zwei- drei- und viertheiligen Klappwände geschaffen, welche, nur mit Malereien geschmückt, dem japanischen Hausrath von jeher eigenthümlich waren und in neuerer Zeit bisweilen in guter, häufiger in roher Ausführung für den abendländischen Markt ganz fabrikmässig hergestellt werden.

Die Sammlung besitzt einen der schönsten Wandschirme neuerer Arbeit, in dessen Stickereien und Malereien auf genadeltem Sammet das Höchste geleistet ist, was die Stickerkunst Japans zu leisten vermag. Auf der Schauseite jeder seiner vier in schwarzgelackte Rahmen mit vergoldeten Beschlägen gefassten Blätter zeigt dieser Schirm ein auf schwarzem Atlas in farbigen Seiden und Gold gesticktes Bild aus dem Leben der Vögel. Jedes dieser Bilder entspricht einer der vier Jahreszeiten, welche auch in Japan das Jahr gliedern; jedoch ist die Auffassung nicht die strenge der alten durch überlieferte Motive gebundenen Kunst, sondern eine freiere, gemäss der neuzeitigen Richtung der japanischen Maler.

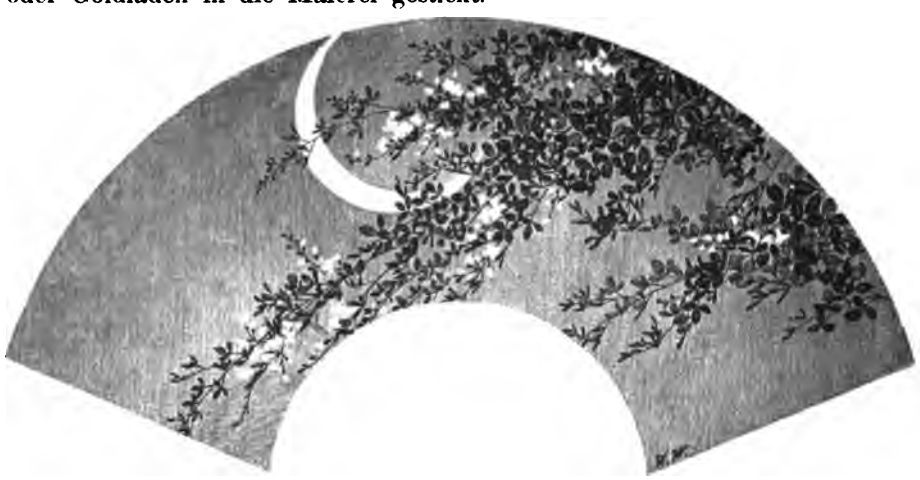
Den Frühling vertritt ein in dem herrlichsten Farbenschimmer prangendes Pfauenpaar — (abgebildet auf Seite 45). Der metallische Atlasglanz des Gefieders am Hals und auf den Flügeln besteht den Vergleich mit der Pracht des lebenden Vogels in seinem Hochzeitskleide, und die auf verschlungenen Gold- und Seidenfäden gestickten weisskieligen Federn des lang herabhängenden Schweifes täuschen das Auge, als ob sie greifbar wirkliche Federn wären. Auf dem zweiten, dem Sommer entsprechenden Bilde erblicken wir auf den über einem Bache hängenden Aesten einer Trauerweide drei Silberreiher, deren leicht in's Grünliche spielendes weisses Gefieder durch die verschiedene Lage der glänzenden Seidenfäden sich auf das schönste modellirt. Rauchschwalben fliegen unter den schwanken Zweigen oder baden in dem schilfumwachsenen Gewässer. Das in verschiedenen grünen Tönen gestickte Schilf mit der von einem herrschenden Winde bedingten einseitigen Richtung seiner Blätter zeugt von feinster Naturbeobachtung. Das dritte Bild führt uns vor die Farbenpracht des japanischen Herbstes. Malvenbüsche mit grossen rosenrothen Blüthen, das zartbegrannte Susuki-Gras, die grosse lichtblaue, Kikiyo genannte Glockenblume, kleinblüthige Astern und eine Meldenstaude mit einem in den seltsamsten Uebergängen von Braunviolett bis zu brennendem Gelbroth prangendem Blattschopf füllen den Hintergrund. Vorn hat ein buntbefiederter Hahn eine Heuschrecke von der Gattung der Gottesanbeterinnen durch einen Schnabelhieb gelähmt. Vorgestreckten Halses nähert sich gierig die Henne und befangen trippeln die flaumigen Küchlein dem sich noch rührenden Insecte zu. Auf der vierten Tafel erscheint uns ein japanisches Winterbild mit seinem grossflockigen Schneefall und den Schneepolstern auf den Nadelbüscheln einer alten Kiefer. Auf einem knorrigen Aste sitzt ein grosser Raubvogel, einen Sperling umkrallend, dessen Genossen schreiend entfliegen. Die grossen Flocken verrathen im Herunterschweben noch die kristallinische Form ihrer Entstehung. So wundervoll die Durchführung dieser Nadelmalerei, würde man ihren Werth doch verkennen, wenn man sie einfach einem Werke des Pinsels zur Seite

Erstes Zimmer der Textil-Sammlung.

stellen wollte. Der japanische Sticker versteht die technischen Ausdrucksmittel, welche er vor dem Maler voraus hat, den je nach dem Ein- und Ausfallswinkel des Lichtes wechselnden Glanz der Seide und das flache Relief zu einer Wirkung zu vereinigen, welche seinen Werken einen nur ihnen eigenen Stil verleiht.

Die Rückseiten der vier Blätter des Schirmes sind mit kleingemustertem Seidengewebe überzogen, in welches je vier fächerförmige Zierstücke aus Sammetgewebe eingefügt sind. Theils zeigen dieselben Grundmuster in gelocktem und aufgeschnittenem Sammet mit eingebetteten durch den Flor schimmernden Goldfäden, theils bildähnliche Darstellungen in einer Japan eigenthümlichen Technik der Sammetmalerei. Die Fächer mit dem Zaunkönig auf einem beschneiten Strohdach über blühenden Päonien, mit den Sperlingen im reifen Reisfelde, mit den Hagibüschen vor der Mondsichel und alle ähnlichen Bilder sind hergestellt, indem man die beim Weben des Sammets zur Bildung des Flors eingeschobenen langen Kupfernadeln zunächst im Gewebe beliess, auf die hiedurch gebotene feste Fläche mit dem Pinsel malte, dann die Nadeln auszog und an den bemalten Stellen den Flor aufschnitt. Ein unfertiges Gewebe der Sammlung mit noch darin befindlichen Kupfernadeln veranschaulicht dieses Verfahren, welches auch noch durch zwei grössere schöne Beispiele, das eine mit Schwalben unter blühenden Glycinenranken auf einem leichten Bambusgerüst, das andere mit Reihern im Lotossumpf, vertreten ist.

Ein zweiter kleiner Setzschirm zeigt auf seinen vier Wänden eine den Japanern gleichfalls eigenthümliche Verbindung von Stickerei und Malerei. Eine Weihe auf einer Kiefer, Silberreiher unter einer Trauerweide, ein Pfauenpaar auf einem rosenbewachsenen Felsen und ein Baum mit einer Schleiereule und einer Krähe sind in breiten, sicheren Pinselstrichen auf hellgrauen oder grünlichen Seidenrips gemalt, vorwiegend mit schwarzer Tusche, dazu nur mit wenigen belebenden Farben. Einzelheiten, welche besonders auffallen sollen, z. B. die gelbe Pupille der Raubvögel, die goldenen Augen der Pfauenfedern, die rothen Rosen, sind mit Seide oder Goldfäden in die Malerei gestickt.



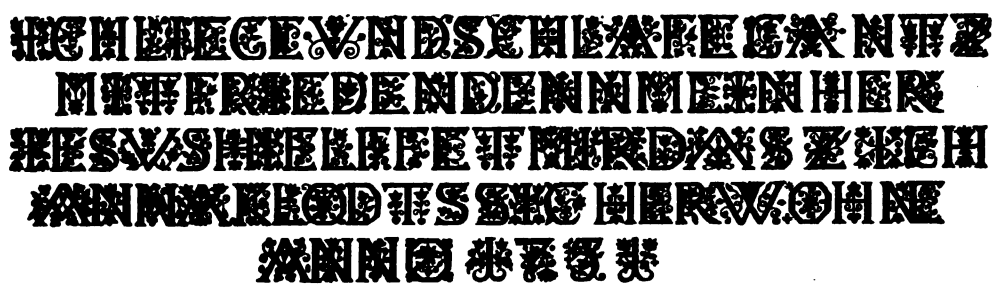
Blühender Hagibusch und Mondsichel, Fächerbild auf der Rückseite eines Wandschirmes, ausgeführt in gemaltem, genadeltem Sammet.

Kaukasische Tuchmosaik-Stickerei. Der Grund schwarz, die Blätter grün, die Blumen gelb und roth, die Stengel in weissem Kettenstich.

Stickereien der Länder des Islam.

Ergiebige Fundgruben für Stickereien sind Persien und die der türkischen Herrschaft unterworfenen Länder um das östliche Becken des Mittelmeeres. Bei der Unsicherheit der Angaben über die Herkunft dieser Stickereien ist es schwierig, sie nach den Völkerschaften zu gruppiren. Ebensowenig vermögen wir die Zeit ihrer Entstehung mit Sicherheit anzugeben. Seit Jahrhunderten haben sich Muster und Stichweisen scheinbar fast unverändert erhalten; beziehungslose Flachornamente, bei nahezu ausnahmlosem Ausschluss von figürlichen Darstellungen herrschen vor. Auch hier lassen sich, wie bei den Stickereien des Abendlandes zwei Gruppen unterscheiden, die eine mit freier Linienführung, die andere mit Ornamenten, welche durch das rechtwinkelige Fadennetz des Grundgewebes gebunden sind, wie aus den Abbildungen dieser Seite erhellt. Die Borde ist in Tuchmosaik und Kettenstich ausgeführt und einer grossen Satteldecke kaukasischer Herkunft entnommen. Das eckig stilisirte Bäumchen ziert, in Schrägstreifen dicht gereiht, mit anderen, ähnlichen Motiven abwechselnd ein persisches Hosenbein — von einer in der Sammlung mehrfach vertretenen Art.

Persische Stickerei von einem Hosenbein. Der Grund schwarz, die Blätter grün, die Blumen weiss und roth mit gelben Rändern.



Schwarzgestickte Inschrift auf dem Betttuche der Anna Klodts aus der Winsener Marsch vom Jahre 1751. Die Inschrift lautet: „Ich liege und schlafe gantz mit Frieden, denn mein Her Jesus hielffet mir, dasz ich Anna Klodts sicher wohne."

Stickereien und Webereien der Bauern in den Elbmarschen und in Schleswig-Holstein.

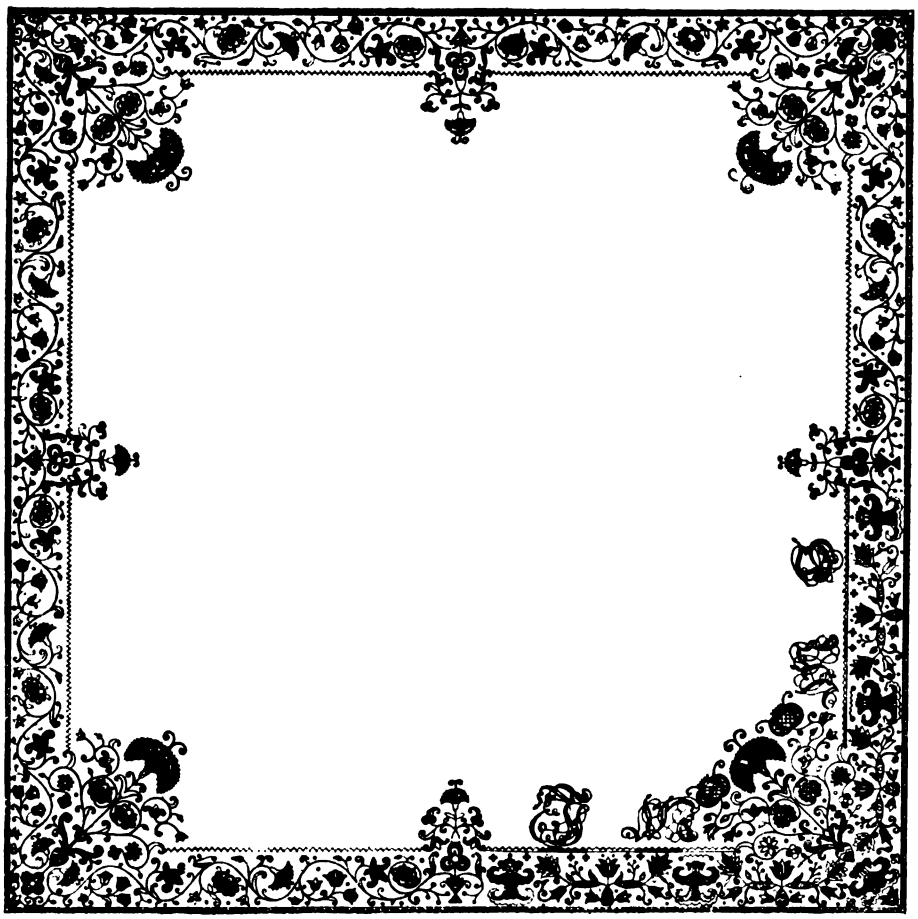
Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Neben den Stickereien, welche unter dem Einfluss des städtischen Kunstgeschmackes entstanden sind, behaupten die volksthümlichen Arbeiten, welche von bäurischen Stickerinnen für die eigene Tracht oder den Schmuck des Hauses angefertigt wurden, ihren Platz. Ist auch hier der Zusammenhang mit den allgemeinen Wandlungen des Stiles oft unverkennbar, so sind diese Bauernstickereien doch vielfach eigenartige, oft durch Jahrhunderte überlieferungsweise festgehaltene Zeugen des nationalen Geschmacks. Ganz besonders sind wir bemüht gewesen, die eigenartigen Bauernstickereien der hamburgischen Gegend so vollständig wie möglich zu sammeln.

Ueberraschend war zunächst die Ausbeute aus der Winsener Marsch am linken Elbufer oberhalb Harburgs. Die Bäuerinnen jener Gegend haben das ganze 18. Jahrhundert hindurch die Plattstichstickerei in Seide auf weissem Leinen und die Gold- und Silberstickerei auf Seide gepflegt und dabei in der Zusammenstellung der Farben ihrer grossblumigen Muster einen so selbständigen und feinen Farbensinn bewiesen, dass manche ihrer Stickereien sich weit über das erheben, was von bäurischen Nadelarbeiten in anderen deutschen Landen vorkommt.

Am häufigsten finden sich Handtücher, deren schmale, durch einen Spitzenzwischensatz verbundene Kanten prächtig bestickt sind mit farbigen Borten und in Reihen gestellten grossen Sträussen von Phantasieblumen, zwischen denen grosse, oft mit Schreibschnörkeln und Blümchen gezierte Initialen und Jahrzahlen vertheilt sind. Bei festlichen Gelegenheiten, Kindtaufen und Hochzeiten, pflegte man diese Handtücher auf beweglichen Holzrollen zur Schau aufzuhängen. Ferner finden sich weisse Tauftücher, ringsum mit farbigen Borden, in deren Mitten und Ecken stilisirte Blumensträusse in die Fläche hineinblühen; mit silbernen oder goldenen Spitzen besäumte dreiseitige Nackentücher aus meist dunkelblauem Seidendamast, über welchen sich vom Zipfel emporblühende, gross-

blumige Ranken in Silber- oder Gold- oder farbiger Seiden-Stickerei verästeln; Kissenbühren, welche den Handtüchern gleich geschmückt sind; Brustlatze und Hemdärmelbesatze mit ähnlichen Blumen. Alles einheitlich geschmückt in Plattsticharbeit, nirgend die strengeren Formen des Kreuzstiches.



Leinenes Tauftuch mit rother, grüner, goldener Seidenstickerei, aus der Winsener Marsch. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Ein Hauptreiz dieser Arbeiten liegt in der geschmackvollen Zusammenstellung weniger Farben: Schwarz und Blau; dieselben Farben mit gelblichem Weiss; Roth und Blau mit Weiss; Roth mit grünlichem Dunkelblau und Seegrün; Roth mit Olivbraun und Hellgrün; Roth mit Hellgrün und Weiss — alle diese Farben auf weissem Linnen, die weisse Stickseide durch farbige Flächen gegen den Grund abgehoben; einmal an einem Brusttuch von schwarzem Sammet Hellblau, Violett, Weiss und Silber. Die älteren Stickereien, datirt von ca. 1725 bis ca. 1800 zeigen die schönsten Farbenverbindungen; die aus neuerer Zeit stammenden verrathen den Verfall auch durch die Anwendung zahlreicher Farben.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Ein Theil unserer Winsener Marsch-Stickereien ist eingerahmt unter Glas zur Schau gestellt; andere werden unter Verschluss bewahrt. Unter den ausgestellten Stücken sind zu beachten:

Tauftuch mit karminrother und seegrüner Stickerei; die Blumen mit Gold gehöht. Undatirt. Initialen J. M. M. H. (Abgebildet S. 50.)

Handtuch mit blau-roth-seegrüner Stickerei; die Blumensträusse wachsen aus ebenso bunten Doppeladlern hervor; in der Borte seejungferartige, in Ranken auswachsende Gebilde. Initialen A N M G (d. h. Anna Margarethe) W O T S.

Handtuch mit roth-grün-weisser Stickerei vom Jahre 1756. Initialen A M (Anna Margarethe) T W.

Betttuch (angeblich Leichentuch) mit einer Inschrift, welche unter der Abbildung am Kopfe dieses Abschnittes wiedergegeben ist. Die lateinischen Majuskeln mit Ranken und Blümchen nach dem Vorbild alter Holzschnitt-Initialen geziert.

Handtuch mit vierfarbiger Stickerei und der Inschrift Anna Dortea Zeins in verzierten, vielfarbigen Fractur-Majuskeln, vom Jahre 1797.

Abgepasst gewebtes Sammetstück für einen Brustlatz. Bergedorfer Arbeit. Anfang des 19. Jahrhunderts.

Die hamburgischen Vierlande auf dem rechten Elbufer gegenüber der Winsener Marsch zeigen gleich ein anderes Bild. Die Plattstichstickereien in farbiger Seide sind hier auf Blumen und Namen an den Schürzen-, quärdern und auf den Brustlatzen beschränkt. Letztere sind oft, wie auch in anderen Elbmarschen, z. B. dem Altenlande, mit prunkender Gold- und Silber- und farbiger Lahn-Stickerei auf Silber- und Goldbrocat, obendrein am oberen Rande mit breiten Metallspitzen belegt, welche nicht in den Dörfern, sondern in der Stadt Hamburg geklöppelt wurden. In Bergedorf wurden zu gleichem Zweck bis um die Mitte unseres Jahrhunderts auf dem Bandwebestuhl schöne Sammetstücke mit abgepasstem Muster einer flachen Vase mit Phantasieblumen, auf denen Vögel sitzen — ein auch in den eingelegten Möbeln der Vierlande oft wiederkehrendes Motiv — gewebt. Die Sammlung besitzt deren mit schwarzem Muster in aufgeschnittenem Sammet auf amaranthfarbenem Seidengrund; mit hellblauem Muster in nur an den Umrissen aufgeschnittenem Sammet auf schwarzem Seidengrund; mit rothem grüngeändertem Muster in unaufgeschnittenem Sammet auf stahlblauem Seidengrund.

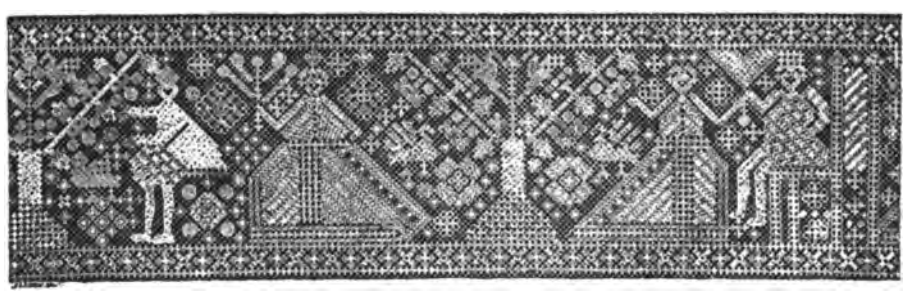
An Stelle der bunt bestickten Festhandtücher, wie sie jenseits der Elbe vorkommen, finden wir hier solche, deren gemusterte Leinendamastfläche durch aus schwarzer oder rother Wolle eingewebte Bortenmuster verziert ist, welche sich mit schmalen Zwischenräumen so oft wiederholen, dass sie bisweilen fast die ganze Fläche des Tuches bedecken und nur einen kleinen Theil desselben zum Gebrauch frei lassen. Ob diese Handtücher, die auch in anderen Elbmarschen vorkommen, nur im Lande selbst gewebt wurden, steht noch nicht fest. In bäurischer Uebung haben sich auch hier viel ältere Motive erhalten.

In der Sammlung befindliche Handtücher dieser Art zeigen u. A. folgende Muster:

1. Beiderseits eines blühenden Baumes aufgerichtete symmetrische Löwen, abwechselnd mit ebensolchen Greifenborden.
2. Gegen einander reitende Ritter in Rüstung mit langem Helmbusch; symmetrische Blumenvasen; Brustbilder des segnenden Heilands; Adam und Eva unter dem Paradiesesbaum; das Lamm mit der Siegesfahne; Christus am Kreuz zwischen zwei Heiligen — jeder Streifen ist mit nur einem Motiv gefüllt, wird aber abwechselnd oft wiederholt.
3. Bäume zwischen symmetrischen Einhornen; zwischen Hirschen; Trauben zwischen grossen Vögeln; Pelikane unter Bogenstellungen — (wie vor.).

Eine zweite Art alterthümlicher Handtücher mit mehrfarbigen Streifen hat sich gleichfalls in den Vierlanden und öfters im Altenlande gefunden. Die Muster sind hier aus farbiger Seide — mit vorwiegendem Roth und Blau — in das schmale Leinen eingewebt. Als Motiv finden sich in der Regel für die breiten Borden Hirsche beiderseits eines Baumes, Vögel beiderseits einer Vase, für die schmalen Zwischenborden Vögel mit Blumen wechselnd. Das Pflanzenmotiv stets in der Mitte zwischen den symmetrisch gezeichneten Thieren; alle Motive in strenger eckiger Stilisirung — wodurch sich diese Art von Webereien auffallend von den vorhin erwähnten, mit freier gezeichneten Wollenmustern unterscheidet.

In dieser Art das Handtuch mit dem Namen der Anke Duschmans zwischen Blumenvasen in Schwarzstickerei.



Zwischensatz einer Bettkissenbühre, weisse Netzstickerei aus den Vierlanden, 18. Jahrhundert.

Zweifellos in den Vierlanden selbst angefertigt sind die breiten Netzstickereien, welche hier die Stelle der anderswo üblichen Spitzenzwischensätze der Kissenbühren vertreten. Auf gebauschtem Federkissen über farbige Unterlage gespannt, bieten diese breiten Streifen mit ihren reichen Durchbrechungen einen schönen Schmuck der bei feierlichen

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Gelegenheiten, insbesondere den Hochzeiten, in den vertäfelten Wandbetten hochaufgepackten Prunkbetten. Nur in seltenen, einer älteren Zeit angehörigen Beispielen beeinflusst das feine Fadennetz des geknüpften Filetgrundes die Linien der Muster so, dass diese sich dem Typus der Kreuzstichmuster nähern; in der Regel füllen frei geschwungene grossblumige Ranken, untermischt mit allerlei Thieren und Figuren in symmetrischer Anordnung das schräg genommene Fadennetz. Die Muster sind nicht durch gleichmässiges Ausfüllen der Quadrate gewonnen, sondern in den Flächen wieder kleine zierliche Muster ausgespart und eingestickt, wodurch eine spitzenartige Wirkung erreicht wird. Je älter die Zwischensätze, desto feiner das Netz und die Stickerei.

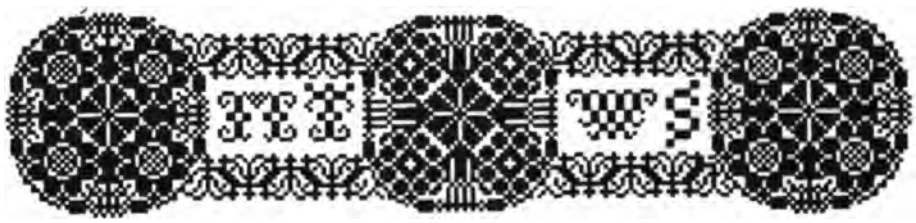
Häufiger vorkommende und in der Sammlung vertretene Muster solcher Zwischensätze sind:

In der Mitte Mann und Frau, ein grosses Herz haltend; über ihnen tragen Engel eine Riesenkrone; beiderseits Ranken mit Truthähnen und Hühnern.

In der Mitte halten zwei auf Stühlen sitzende Frauen ein grosses Herz, welchem blühende, von Vögeln belebte Ranken entwachsen; über der Mittelblume schwebende Engel.

In der Mitte zwei schnäbelnde Tauben, umschlossen von einem Kranze grosser Blumen; rechts und links Ranken mit Hirschen, Hasen und Tauben.

Als Mittelstück ein Wappen; im Schild und als Helmkleinod drei Kornähren, beiderseits Blumenranken.



Schwarzstickerei auf einer leinenen Kissenbühre aus den Vierlanden, ca. 1800.

Die Namen in den mit diesen Zwischensätzen ausgestatteten Kissenbühren und in der zugehörigen Bettwäsche sind stets mit schwarzer Seide in Kreuzstichen eingestickt; erst in neuester Zeit dringt an Stelle letzterer hier der Plattstich ein. Meist ist der Name so angeordnet, dass er jederseits von einer blumengefüllten kleinen Vase begrenzt und in der Mitte durch eine ähnliche Vase getheilt ist. Auf den Bühren der kleinen Kissen ohne Zwischensatz treten an die Stelle der drei Vasen drei grosse, aus dem Viereck construirte Blumenrosetten, welche oben und unten durch schmale laufende Muster verbunden sind. Auf den Bettlaken wachsen die Sträusse der Vasen zu grossen Büschen aus, zwischen denen schmale Bortenmuster die Namen und Jahrzahlen einschliessen. Bei dem aufgemachten Bette wurde die Wäsche so gelegt, dass alle diese Schwarzstickereien auf der einen Langseite des Bettes zugleich sichtbar waren.

Aus den angeführten Ziermotiven, Buchstaben und Zahlen, kleinen und grossen Blumenvasen und Rosetten und schmalen Borten setzen sich die Mustertücher, sog. Namentücher, der Vierländer Bäuerinnen zusammen. Die Sammlung besitzt eine erhebliche Anzahl solcher Tücher von zum

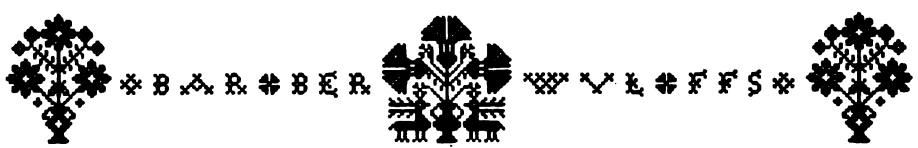
Theile grosser Schönheit und Mannichfaltigkeit. Erstaunlich ist, wie noch lange im 19. Jahrhundert, als die Namentücher der hamburgischen Schulkinder schon seit einem Jahrhundert jeden Charakters und Geschmackes baar waren, die Namentücher der uns so nahen Vierländerinnen beide Vorzüge in hohem Maasse bewahrt haben.

Im Einzelnen kommt als Mittelstück der Blumenvasen und Rosetten unserer Namentücher häufig vor: Der Doppeladler (ein auch an den geschnitzten Möbeln der Vierländer beliebtes Motiv) und das Herz. Häufig sind kleine Vögel zwischen den Blumen angebracht oder Hirsche stehen zu Seiten der Vase. Ueber den einzelnen Buchstaben der Alphabete und des Namens schweben häufig zierliche Krönchen. Alle diese Einzelheiten schön vertreten am Namentuch der Mette Eylers von 1808 und dem der Mette Lütten von 1815.

Schwarzstickerei von einem Vierländer Namentuch, ca. 1800.

Der späteren Verwendung zu den Schwarzstickereien der Bettwäsche entsprechend sind diese Namentücher in der Regel mit schwarzer Seide gestickt; selten sind bei einigen die Mitten der Rosetten oder die Herzen der Vasen in Roth ausgeführt. Noch seltener kommen vielfarbig durchgeführte vor, deren vielfarbige Kreuzstichstickereien sich hier und da an den bunten Schürzen und an Hemden wiederfinden.

Die Sammlung besitzt deren mehrere, darunter ein sehr reiches und schönes in dreifarbiger Ausführung — Roth, Grün und ins Blau spielendes Schiefergrau — vom Jahre 1822—23, dessen geschickte Stickerin sich nur als L K T M bezeichnet; ein ganz buntes, welches von einer Ancke Riecken im Jahre 1789 begonnen, von anderer Hand im Jahre 1824 vollendet ist, und ein drittes mit halbseitig schwarz und rothgestickten Rosetten und Sträussen der Margaretha Wobben vom Jahre 1838.



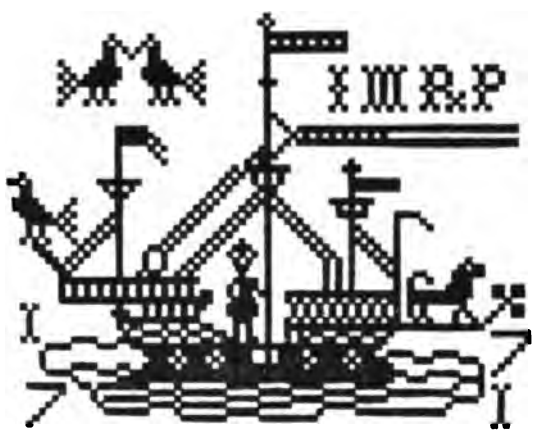
Schwarzstickerei von einer leinenen Kissenbühre der Vierländerin Barbara Wulffs, ca. 1800.

Im Altenlande auf dem linken Elbufer unterhalb Harburgs hat sich bis jetzt nur eine dieser Gegend eigenthümliche Art von Stickereien nachweisen lassen, die gestickten Eckstücke der Taschentücher, deren sich die Bäuerinnen auf dem Kirchgang zum Einschlagen des Gesangbuches und sonst bei feierlichen Anlässen bedienen. Die mit rother Seide in strenger Kreuzstichweise in das Leinen gestickten Zierstücke zeigen neben den Jahreszahlen, den Anfangsbuchstaben oder den vollen

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Namen der Eigenthümerinnen die Hauptmotive der bäuerlichen Ornamentik unserer Gegend, die Herzen, die Kronen, die schnäbelnden Tauben, die Engel, — Motive, deren Ursprung wohl auf die in vielen Familien bewahrten Hochzeitsmedaillen des 17. Jahrhunderts zurückzuführen ist. Ferner einige biblische Motive, die auch auf getriebenen Messingschüsseln häufig vorkommenden Kundschafter Josua's mit der Riesentraube, oder das Leiden Christi; Blumenvasen mit kleinen Vögeln; symmetrische Hirsche oder Pfauen; Schiffe, welche an die auf den Werften an den Ufern der Este und Lühe im Lande selbst erbauten seetüchtigen Ewer erinnern; Frauen am Ziehbrunnen; Hofthore, in denen der Bauer steht — alles landwüchsige Motive. Ausnahmsweise sind diese sehr fein gearbeiteten Stickereien in mehreren Farben — an einem Tuche der J C T V R, d. h. der Jungfer Cathrin von Riepen aus dem Jahre 1812, in Roth, Blau, Grün und Silber ausgeführt; für die Trauer auch in Schwarz.

Frauen am Brunnen.
Stickerei eines Altenländer Taschentuches.

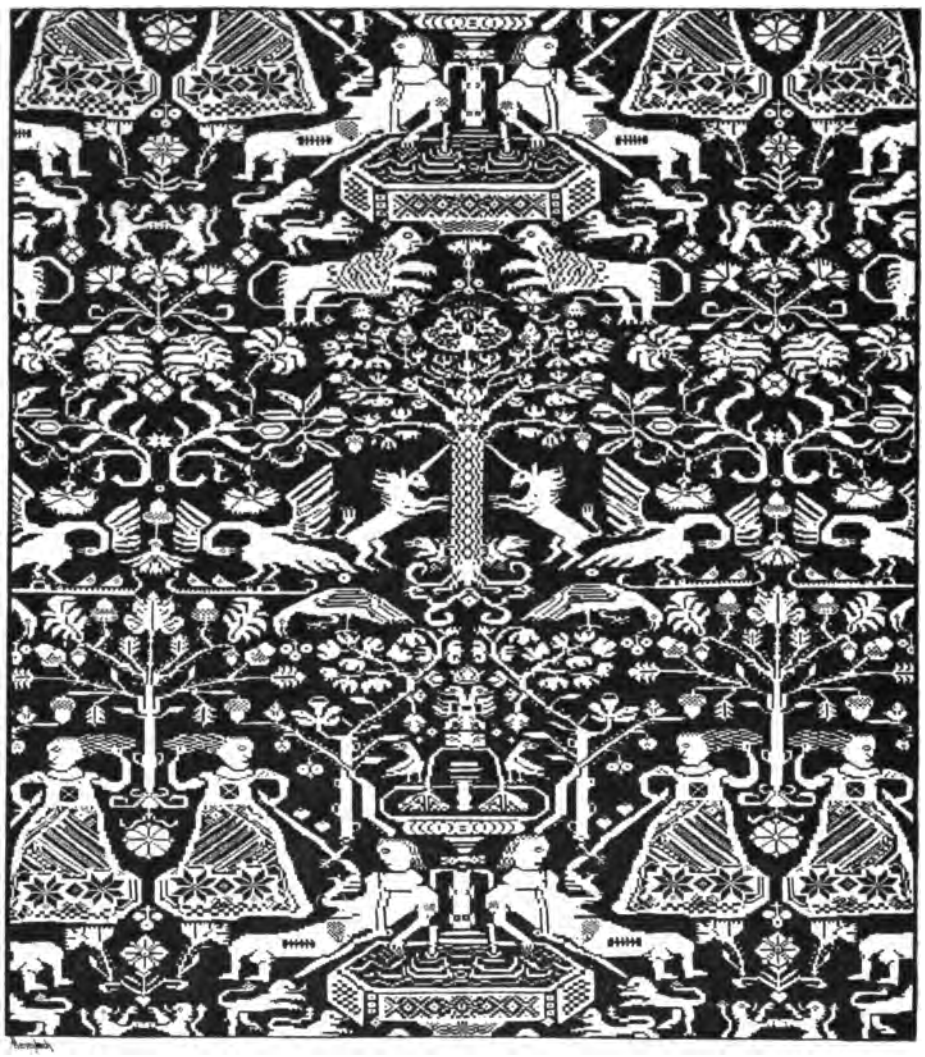


Schiff, Stickerei eines Altenländer Taschentuches von 1771.

Der Kremper- und Wilster-Marsch, auf dem rechten Elbufer in der Gegend von Glückstadt, sind gestickte Rücken- und Bankkissen eigenthümlich, welche auf dunkelfarbigem Tuch mit grossblumigen Eckstücken in farbigem Wollen-Plattstich verziert sind. Erinnern dieselben in ihren Zierformen an die Seiden-Plattstichstickereien der Winsener Marsch, so zeichnen sie sich vor ihnen durch die grossen symmetrischen Monogramme aus, welche auf den gestickten Kissen der Wilstermarsch-Bewohner ebensowenig fehlen dürfen, wie an den Silberfiligran-Griffen der Essbestecke, in den „Platenstekern", „Rockopholern" und anderen Schmuckstücken der dortigen Frauen, und überhaupt im ganzen Hausrath dieser Marschen häufiger angebracht werden, als irgendwo sonst in den Schleswig-Holsteinischen Landen.

Eigenthümlich sind der Wilstermarsch auch bunte Wollenwebereien mit geometrischen Drellmustern in Schwarz und Blau,

Schwarz und Roth, Weiss und Roth, Roth und Grün. Diese Wollendrelle dienten hier nur als Ueberzüge von quadratischen Stuhlkissen, von Wagensitzkissen in der Gestalt eines doppelten, von Bankkissen in der Gestalt eines dreifachen Quadrates, und wurden zu diesem Zwecke in, dem Muster nach abgepassten, jedoch zusammenhängenden Stücken, noch in unserem Jahrhundert gewebt. Heute ist diese bäurische Industrie erloschen.



Schleswig'sches Bauerngewebe, weisses Leinen und dunkelgrüne Wolle, mit der Geschichte von Pyramus und Thisbe, 18. Jahrhundert. 1/8 nat. Grösse.

Zu erwähnen sind aus diesem Zusammenhang noch die alten Bauern-Webereien aus dem Schleswig'schen. Entweder von bäurischen Webern in den Dörfern hergestellt, oder Erzeugnisse bäurischer

Haus-Industrie, dienten diese aus einem das Muster bildenden weissen groben Leinengewebe mit einem den Grund bildenden Einschuss von dunkelgrün, roth oder schwarz gefärbter Wolle, jedoch stets nur einfarbig gewebten, groben Stoffe als Vorhänge der in den getäfelten Wandnischen geborgenen Betten. Eine Falle vom selben Stoff mit einer aus grober Wolle in den entsprechenden Farben, bisweilen auch mehrfarbig geknüpften Franse vervollständigt sie für diesen Zweck.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Stuhlkissen aus dem Schleswig'schen.
Der Grund dunkelblau-grün, die eingeknüpften Noppen gelb, weiss, roth, dunkelblau; Quasten in denselben Farben.

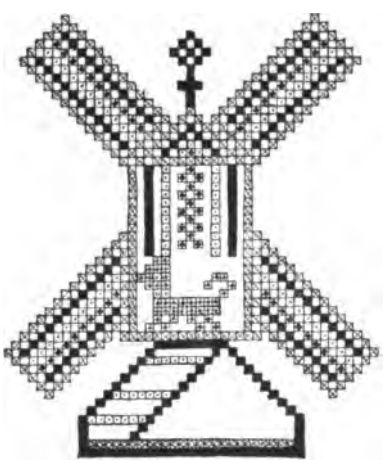
Die Mehrzahl der Gewebe dieser Art in unserer Sammlung stammt aus dem nördlichen Schleswig, der Flensburger und Osterfelder Gegend, ein schwarzweisser Vorhang mit der wiederholten Darstellung der Begegnung Christi mit der Samariterin am Brunnen ist von der Insel Föhr hierher gelangt.

Die Mehrzahl dieser im Lande als „Beiderwand" bezeichneten Stoffe gehört dem 17. bis 18. Jahrhundert an, einzelne von ihnen mögen noch in unserem Jahrhundert, alter Ueberlieferung getreu, ausgeführt sein.

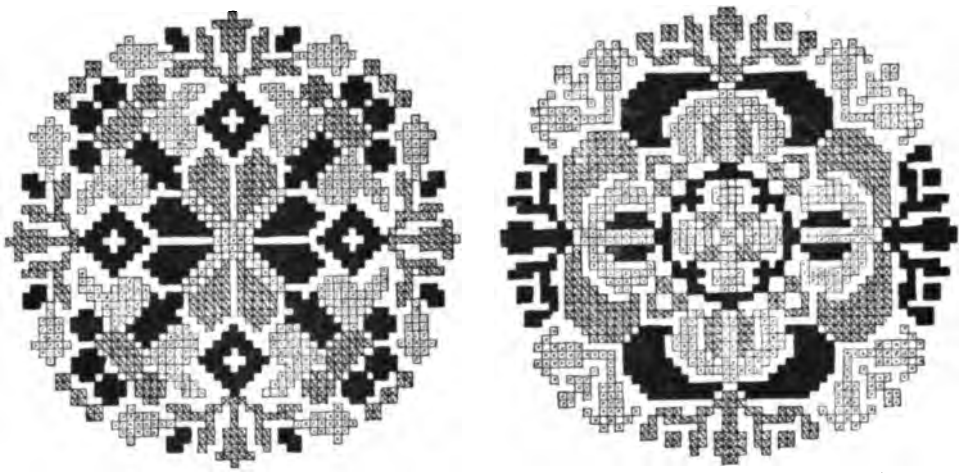
Im Allgemeinen zeigen die Muster grosse geometrisch geordnete Blumensträusse, Vasen mit riesigen Blumen, dazwischen allerlei Gethier; Vögel, Hirsche, Einhörner, kleine Doppeladler, bei denen man versucht wäre, Anknüpfungen an viel ältere, mit Thiergebilden gezierte Stoffe zu suchen, wenn nicht der Webstuhl derartige symmetrische Bildungen wie von selbst entstehen liesse. Die Gliederung in Sprossenwerk und Füllmuster fehlt; stets ist die Fläche nur mit letzterem, von oft sehr grossem Rapport bedeckt. Auffallend ist der orientalische Einfluss, welcher sich bei einigen Mustern darin zeigt, dass grosse Blatt- und Blumenformen mit kleineren Pflanzenmotiven belegt sind. Figürliche Darstellungen kommen vor in biblischen Scenen, in Allegorien der Welttheile und in dem S. 56 abgebildeten auffälligen Muster, in welchem man neben einem Brunnen einen todten Mann erblickt, vor dem sich eine Frau verzweifelnd in ein Schwert stürzt — ersichtlich eine Darstellung der rührsamen Geschichte von Pyramus und Thisbe.

Ein anderes Erzeugniss der Schleswig'schen Haus-Industrie des 18. Jahrhunderts sind die in hochwolligem Plüsch ausgeführten Stuhl- und Bankkissen. In ein grobes weitmaschiges Grundgewebe knüpfte man, ähnlich wie bei den orientalischen Teppichen lange Noppen aus Wollenfäden ein und schnitt die Noppen wie beim Sammetweben auf oder liess sie unaufgeschnitten stehen, ersteres, wenn die ganzen Flächen sammetartig gedeckt werden, letzteres, wenn die Noppen ein hochstehendes Muster in dem sichtbaren Grund bilden sollten. (S. Bild a. S. 57.)

Kissen der ersteren Art sind u. A. nachweislich in Niebüll bei Deetzbüll angefertigt worden; sie tragen Daten vom Ende des 18. und dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Die einfachen Muster, meist eckig stilisirte Blumenvasen und Vögel, sind meistens in einem dunklen Indigo- und einem matten Hellblau ausgeführt, bald hell in dunklem Grunde, bald umgekehrt. Namen und Jahrzahlen sind roth eingeknüpft. Die Kissen mit unaufgeschnittenen Noppen zeigen lebhaftere Farben. Der Grund zwischen den hohen Noppen pflegt mit glattliegenden Wollenfäden durchwebt zu sein.



Windmühle zur Entwässerung der Marschen.
Von einem niederelbischen Mustertuch.



Rosetten in dreifarbigem Kreuzstich, zur Verzierung von Schürzen und Hemden.
Von Vierländer Namentüchern, ca. 1800.

Die Stickmustertücher.

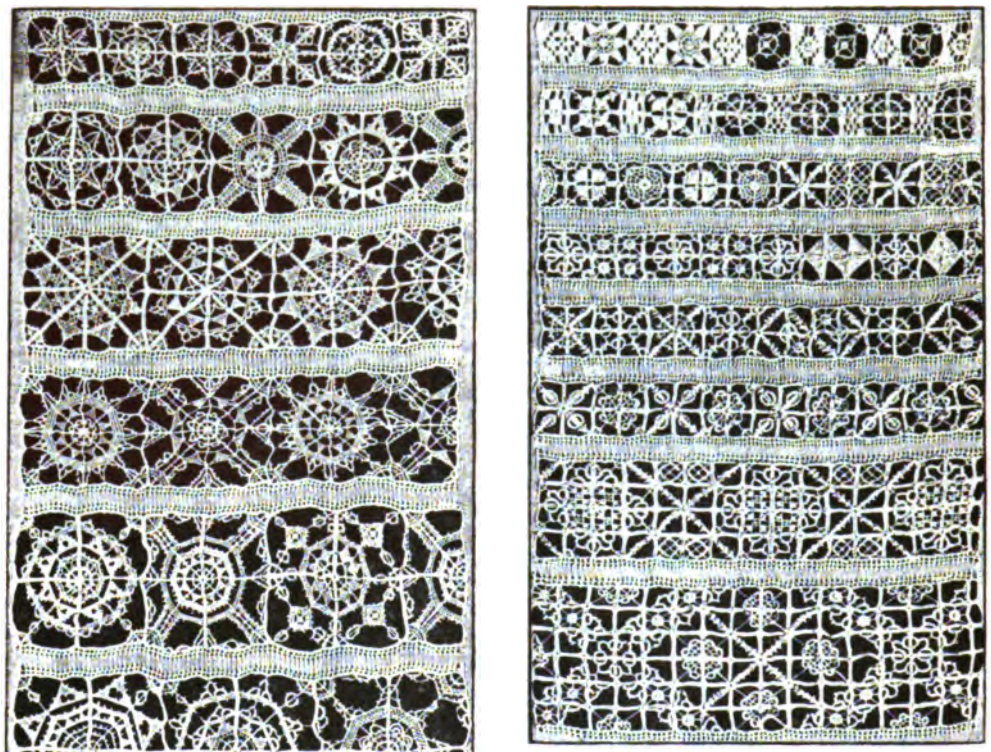
Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

In besonderer Reichhaltigkeit sind die Mustertücher vertreten, welche zur Erlernung verschiedener Stichweisen und zur Sammlung von Mustern für die spätere Anwendung an Leib- und Bettwäsche, an Kleidungsstücken, Hand- und Tischtüchern angefertigt wurden.

Unsere deutschen Mustertücher reichen bis in die Zeit zurück, wo durch die zuerst im Jahre 1591 erschienenen, wiederholt aufgelegten und weitverbreiteten Modelbücher des Nürnbergers Hans Sibmacher den Stickerinnen neue und praktische Anregung geboten wurde. Sowohl die von Sibmacher als „dünn, mittel und dick ausgeschnittene Arbeit" bezeichneten Weissstickereien in ausgezogenem und ausgeschnittenem Leinengewebe (punto tirato und punto tagliato der Italiener), wie die für ein- oder mehrfarbige Ausführung in „Kreuzstich" oder mit der „Zopfnath" (Flechtenstich) bestimmten Muster sind mehrfach vertreten, zum Theil genau nach den gedruckten Vorlagen des Meisters ausgeführt. Der Einfluss dieser Vorlagen erstreckt sich bis in das 19. Jahrhundert. Noch zu Anfang desselben wurde in Hamburg und Umgegend hie und da nach ihnen gestickt. Dann geriethen sie hier in Vergessenheit um erst in den 70er Jahren durch die neuen Auflagen der alten Modelbücher wiederbelebt zu werden.

Das älteste unserer Mustertücher, aus dem Lauenburgischen, ist ausschliesslich der weissen Durchbruchstickerei auf ausgezogenem und ausgeschnittenem Faden gewidmet. Im 17. Jahrhundert erhält sich die Freude an dieser schönen aber schwierigen, mit dem Geschmack an Spitzen und deren Anfertigung eng verbundenen Stickweise. Im 18. Jahrhundert tritt sie gegen andere Stickweisen zurück, bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts der Kreuzstich in seinen verschiedenen Spielarten fast allein herrscht.

Unsere nachweislich in der Stadt Hamburg entstandenen Mustertücher reichen etwa ein Jahrhundert zurück. Der in den hamburgischen



Zwei Streifen eines Mustertuches aus dem Lauenburgischen. Anfang des 17. Jahrhunderts. Die Muster sind auf Leinengrund ausgeführt, dessen Fäden theils ausgezogen, theils weggeschnitten wurden. Die stehen gelassenen Webefäden bezw. die in die Lücken gespannten Diagonalfäden gaben das Gerippe der eingestickten Muster.

Mädchenschulen während dieses Zeitraums üblich gewesene Lehrgang des Stickunterrichts umfasste die Anfertigung von vier verschiedenen Mustertüchern. Den Anfang machte das „Namentuch“ mit Kreuzstichmustern auf Stramin-Grund, ihm folgten das Knopfloch-Tuch und das Hemdzwickel-Tuch. Den Beschluss machte das Stopf-Tuch. Das Museum besitzt derartige Muster-Tücher angefangen vom Jahre 1778 bis zum Jahre 1840. In den Namentüchern kündigt sich schon früh der Verfall des Geschmackes an, welcher in unserem Jahrhundert zur Vorherrschaft der vielfarbigen Kreuzstich-Stickereien geführt hat. Neben kleinen gut stilisirten Blumenvasen, Bäumchen, Kränzen, eckigen Ranken, Vögeln und Hirschen drängen sich landschaftliche und figürliche Bildchen vor. Adam und Eva unter dem Paradieses-Baum, Josuah's Kundschafter mit der Riesentraube, Christus am Oelberge und am Kreuze fehlen fast nie; daneben sind allegorische Frauen, der Friede, die Gerechtigkeit häufig, hie und da zeigt sich auch ein Hamburger Wappen; die Alphabete und Zahlen behaupten daneben nur ein

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Mittelstück eines hamburgischen Stopftuches von 1780.
Die Borten nach Sibmacher.

bescheidenes Plätzchen. So geringer Geschmack sich hierin verräth, triumphirt doch der praktische Sinn und die fleissige Hand der jungen Hamburgerinnen in den anderen Mustertüchern. In den Stopftüchern werden grosse Ausschnitte auf das mannigfachste ausgefüllt, mit Nachahmung einfacher Leinengewebe, des gemusterten, weissen oder farbigen Drelles, feiner Seidengewebe mit mehrfarbigen Grundmustern. Die Knopflöcher und die Hemdenzwickel werden mit feinen Weissstickereien in Platt-, Ketten-, Knötchen- und Strichstichen verstärkt und verziert und in den Einsätzen der Zwickel sind Herzen, Kronen, Jahrzahlen in zarten, an venetianische Stickarbeit erinnernden Durchbruchmustern ausgenäht. Auch die begleitenden Namen, Jahrzahlen und Ornamente auf diesen Mustertüchern wiederholen oft noch gute Motive des alten Sibmacher. Gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts werden Geschmack und Ausführung roher. Hie und da üben die bunten Berliner Vorlagen für Stramin-Stickerei ihren Einfluss — dann sinken die Namen- und Mustertücher zur Unbedeutendheit herab, bis zu Ende der 70er Jahre unter dem Einfluss der Gewerbeschule für Mädchen neue und bessere Lehrgänge in Aufnahme kommen, in welchen die verschiedensten alten Stichweisen zu neuer stilvoller Anwendung gelangen.

Für diesen Entwickelungsgang der Mustertücher bietet die Sammlung zahlreiche Beispiele. Der bäurischen Mustertücher aus der hamburgischen Umgegend, in welchen stilvolle alte Muster bis zur Mitte dieses Jahrhunderts überliefert worden sind, ist in dem Abschnitt über die Bauernstickereien gedacht worden. Ausserdem besitzen wir ältere Mustertücher süddeutscher Herkunft, in denen der Einfluss Sibmacher's sehr auffällig ist; ferner einzelne ausgezeichnete Mustertücher für besondere Stichweisen. Die wichtigsten derselben sind in der folgenden Uebersicht kurz beschrieben.

1. Mustertuch aus dem Lauenburgischen. O. N. u. J. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, mit 50 Mustern in weissem Leinen, beginnend mit eckigen Plattstichmustern für Borten, fortschreitend zu reichen Borten-Durchbruchmustern auf ausgezogenen

Fäden, endigend mit neun prächtigen Rosetten von „ausgeschnittener Arbeit“ in der Art der Sibmacher'schen Model für dieselbe. (Abgebildet S. 60.)

2. Mustertuch der Hamburger Gegend vom Jahre 1651, auf braunem Leinen, mit 21 weissen Hohlsaum- und Bortenmustern in ausgeschnittener Arbeit, vielen Blumensträussen, Eckstücken, Alphabet etc., in farbiger Seide, theils in Kreuzstich, theils in Plattstich, letztere annähernd in der Art der späteren Winsenermarsch-Stickereien.

3. Mustertuch aus Harburg vom Jahre 1661, mit zahlreichen Hohlsäumen und Borten in weisser Durchbruchstickerei, Borten und Eckstücken in farbigem Kreuzstich.

4. Süddeutsches Mustertuch der M A H vom Jahre 1665 in mehrfarbiger Seide mit fünf Alphabeten, schmalen und breiten Borten und Motiven für Borten und Eckstücke; darunter viele Muster copirt aus Hans Sibmacher's „Schön neues Modelbuch vom Jahre 1597“ (Papageien v. S. 4, geometrische Borte mit 51 Gängen v. S. 6, Löwe mit Eichbaum v. S. 59 —, Borte mit 51 Gängen v. S. 8, Borte mit 59 Gängen v. S. 13, Doppelstreifen mit Herzabschluss v. S. 26) und aus desselben „Newes Modelbuch“ vom Jahre 1604. (Greif v. S. 7, Borte mit 51 Gängen v. S. 17, Pfauen-Borte v. S. 18, breite Blumenborte von S. 25, Borte mit Siegeslamm v. S. 26 u. A. m.) Auffällig ist, dass diese Muster in genau dem Abschnitt copirt sind, in welchem Sibmacher sie abbildet.

5. Musterbuch der Hamburger Gegend vom Jahre 1689, in farbiger Seide auf Leinen, in Plattstich (naturalistische Blumen), Plattstich auf mit Knötchen gedecktem Grunde (Phantasieblumensträusse) oder Kreuzstich (Eckstücke, Borten, Blumenvasen in strenger Stilisirung).

6. Mustertuch aus dem Holsteinischen Geestgebiet unweit von Hamburg vom Jahre 1698, mit farbiger Kreuzstichstickerei; darauf u. A. ein Siegeslamm nach Sibmacher, die Leidenswerkzeuge, ein Storch.

7. Mustertuch der Anna Christine Trotzigh aus Elfstorp vom Jahre 1721, mit 26 geometrischen, vielfarbigen Grundmustern in Perlstich und verwandten Stichweisen von feinster Ausführung, und ebenso 14 emblematischen Darstellungen mit deutschen und französischen Sprüchen (z. B. eine Hand aus Wolken krönt ein auf einer Säule stehendes Herz „c'est pour sa constance“, Amor pflückt Rosen „elle est belle mais piquante“, Hände aus Wolken halten Schwert und Palme über Herzen: „Es kan des Höchsten Hand die Freud in Leyd verkehren, die Freude mit dem Schwert, das Leyd mit Palmen ehren.“

8. Süddeutsches Mustertuch der M H H vom Jahre 1736 — aus Nürnberg — mit Alphabet, naturalistischen Blumensträussen, Kranz und Gehängen in vielfarbigem Perl- und Plattstich, Landschaft mit Jagd, acht vielfarbige Grundmuster.

9. Hamburgisches Mustertuch der C. M. H. vom Jahre 1780, mit zwölf Stopfübungen für Drellmuster in farbiger Seide; in der Mitte ein Viereck in feinstem Webestich von rother Seide, oben mit der Adlerborte nach Sibmacher (1597, S. 9), unten desselben Greifen- und Wappenborte (S. 4).

10. Hamburgisches Mustertuch o. N. u. J., Ende des 18. Jahrhunderts, in farbigem Seidenplattstich auf weisser Seide, mit 46 kleinen Motiven des Louis XVI Stiles; Blätter, Blümchen, Bandschleifen, Trophäen des Hirtenlebens und der Liebe, Blumenkörbe, Trauerurne, Schmetterling, gebrochene Säule mit ovaler Schrifttafel, kleiner Tempel, Altar, Felsgrotte.

11. Hamburgisches Mustertuch für Tüllstickerei vom Anfang des 19. Jahrhunderts, darauf u. A. sechsstrahlige Sterne im Anschluss an die Kristallformen des Schnees.

12. Hamburgisches Mustertuch der C. H. S. vom Jahre 1832, mit vielfarbigen Mustern in feinem Kreuzstich auf Stramin: Rosenbekränzte Leiern, Füllhörner, Rosen-

zweige, Blumenkränze, Embleme von Glaube-Liebe-Hoffnung, Hirtenknabe, Alles in der Art der Berliner Vorlagen für Straminstickerei. Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

13. Hamburgisches Mustertuch der Gewerbeschule für Mädchen aus dem Jahre 1883; in gleichseitiger schwarzer und rother Seidenstickerei auf Leinen, mit einem vom Holbeinstich beginnenden, zum italienischen doppelseitigen Stich vorschreitenden Lehrgang.

14. Hamburgisches Namentuch der Gewerbeschule für Mädchen vom Jahre 1884 mit vier Alphabeten, Monogrammen, Zahlen, Kronen und kleinen stilisirten Blumen in Plattstich.

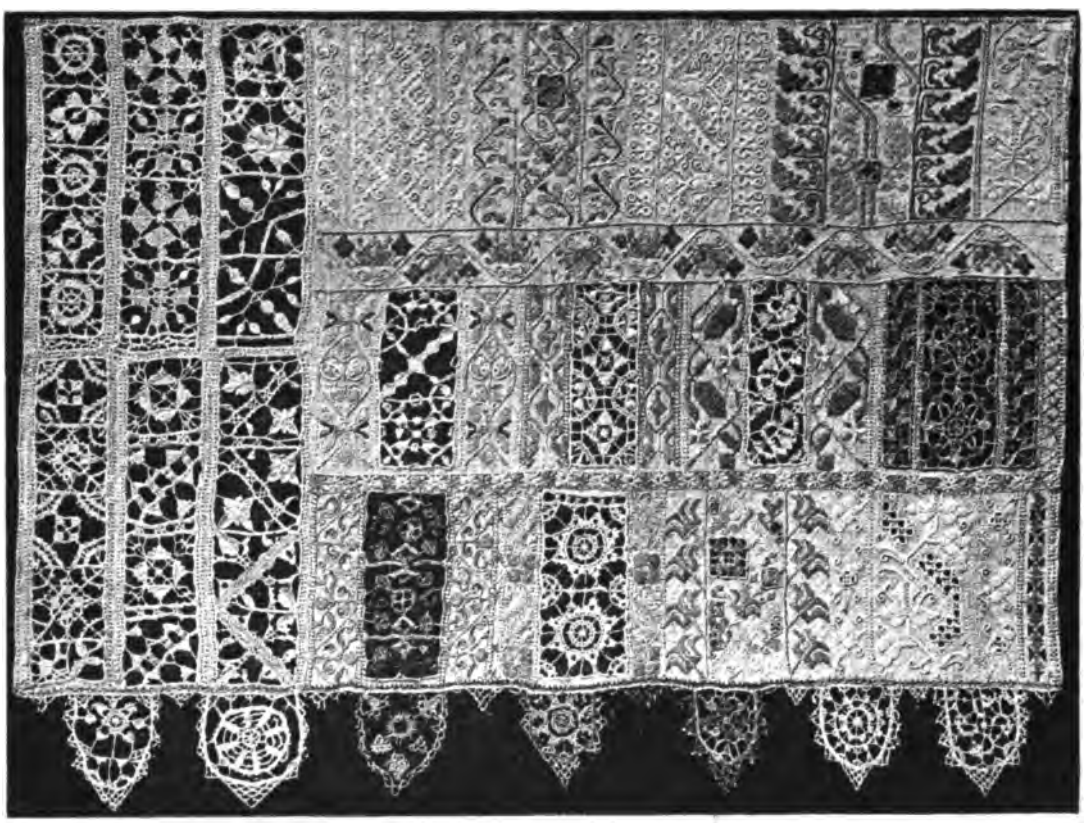
Von ausserdeutschen Mustertüchern sind die folgenden hervorzuheben:

1. Das hier abgebildete italienische, vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts.

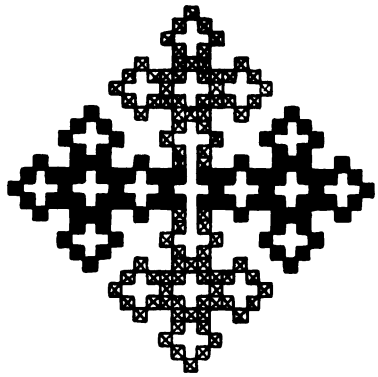
2. Das italienische der Maria Costa aus derselben Zeit, mit 40 Muster-Borten und Hohlsäumen in Plattstich, punto tirato, punto tagliato und Reticella; über dem Namen ein Amor zwischen einem Paare in der Zeittracht. Alles gleichseitig gestickt.

3. Ein spanisches Mustertuch vom Ende des 16. Jahrhunderts, mit zahlreichen eckigen Borten, Bäumchen und Grundmuster-Motiven in farbigem Seiden-Plattstich und umrandetem Kreuzstich; im Mittelfeld vier Doppeladler; in der Mitte J. H. S.

4. Das englische Mustertuch der Betsy Woolfe, aged 11 years, vom Jahre 1782, in vielfarbigem Kreuzstich mit frommen Sprüchen in schlanker Antiquaschrift.



Italienisches Mustertuch von ca. 1600.



Kreuz vom Kelchtuch des Herwardeshuder Klosters.

Deutsche Stickereien des 16. Jahrhunderts.

Die folgenden, durch ihre Herkunft, ihre Ausführung oder ihre Darstellungen ausgezeichneten deutschen Stickereien sind an den Wänden des ersten Abtheils des zweiten Zimmers der Textil-Sammlung ausgestellt:

1. Kelchtuch a. d. 1530 niedergerissenen Kloster zu Herwardeshude bei Hamburg, Anfang des 16. Jahrhunderts, bestickt auf Leinen in Kreuzstichen mit rother und blauer Seide, in der Mitte ein dreifaches Kreuz, umgeben von der Inschrift „Jhesus Cristus nostra salus".

2. Schweizer Deckchen vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Leinen mit Plattstickerei; die Umrisse der Zeichung gelbbraun, (? roth), die Flächen z. Th. mit geometrischen Grundmustern in Weissstickerei gefüllt. Frei geschwungene Ranken mit leichten Blättern und Blüthen spätgothischen Stiles. Dazwischen der Erzengel Gabriel mit drei, als Charitas, Spes, Fides bezeichneten Hunden, welche das Einhorn in den Schooss der Maria jagen — eine symbolische Darstellung der Menschwerdung Christi. Unten das Wappen der Familie Fehr von Luzern.

3. Theil (zwei Felder) eines Rückenlakens zum festlichen Behang einer Wand hinter Sitzen; aus Westphalen, Anfang des 16. Jahrhunderts; in der Mitte jedes Feldes ein Wappen, umgeben von einem das ganze Feld mit ausstrahlenden gothischen Blumen füllenden Kranze; auf schwarzem Grunde in vielfarbigem Seidenplattstich mit Einfassungen aus schmalen, vergoldeten Lederriemchen.

4. Handtuch aus dem Lüneburgischen, Mitte des 16. Jahrhunderts: auf Leinen-Drellgrund bestickt in Querstreifen mit farbiger Seide; in schmalen Streifen gothisirendes Rosen-Astwerk und zwei aufgerichtete, einen Kranz haltende Löwen; in breiten Streifen Paris mit Venus, Juno, Pallas, und ein von Löwen gehaltenes Wappen mit fünf Rosen (? Calle).

5. Bettdecke aus Lygumkloster in Schleswig, ca. 1600, Leinen, bestickt mit rother Seide in Schnurstich. In der Mitte das Urtheil Salomonis in reichem Blumenrahmen; an den beiden Schmalseiten je zwei durch einen grossen Baum getrennte biblische Scenen, einerseits des alten, andererseits des neuen Testaments; die Fläche dazwischen bestreut mit Blumen, Früchten, Vögeln; Saum und Kanten mit einer Blumenguirlande eingefasst. Die vier biblischen Darstellungen haben typologische Bedeutung: der aussätzige Feldhauptmann des Königs von Syrien, Naeman,

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

welcher auf des Propheten Elisa Geheiss und auf Zureden seiner Kriegsknechte im Jordan badet und dadurch geheilt wird, entspricht eine Darstellung des glaubensstarken Hauptmannes von Kapernaum, dessen kranker Knecht durch ein Wort des Heilandes gesundet. In verwandter Wechselbeziehung stehen die beiden anderen Darstellungen: einerseits die Königin von Saba, welche durch den Ruf von Salomos Weisheit bewogen aus dem Glücklichen Arabien herbeigekommen ist und dem Könige die mitgeführten Kostbarkeiten darbietet, andrerseits der Zöllner Zachäus, welcher auf einen Maulbeerbaum geklettert ist, um den Heiland zu sehen.

Die Gegenüberstellung derartiger Scenen aus der Zeit „sub lege", d. h. da das Volk unter dem Gesetz Moses war, und aus der Zeit „sub gratia", d. h. da das Volk unter der Gnade Gottes stand, findet sich im Mittelalter sehr häufig, selten dagegen in so später Zeit.

Papagei und Trauben in Rothstickerei auf Leinen, von einer Bettdecke aus Lygumkloster in Schleswig.

Stickereien hamburgischer Kirchengewänder des Mittelalters.

In dem Schaukasten vor dem Mittelfenster des Saales der Stickereien ist eine rothsammetne, mit gestickten breiten Borden eingefasste Tischdecke ausgelegt, welche vorher seit langen Jahren auf der hamburgischen Stadtbibliothek bewahrt worden war. Die Untersuchung dieser Decke hat ergeben, dass wir in ihr Bestandtheile liturgischer Gewänder des Mittelalters besitzen, welche um so werthvoller sind, als anzunehmen ist, dass sie nicht nur in einer hamburgischen Kirche in Gebrauch gewesen, sondern dass wenigstens die Stickereien Erzeugnisse hamburgischen Kunstfleisses sind. Wahrscheinlich wurden die Messgewänder einer der hamburgischen Kirchen, wohl des Domes, alsbald nach Einführung der Reformation i. J. 1529 zu dieser Decke verarbeitet, deren Nähte auf den abgerundeten Schnitt eines Rauchmantels deuten, und deren Borden das Vorhandensein von mindestens dreien dieser Gewänder verrathen.

Das Hauptinteresse bieten die unter reichlicher Anwendung von Gold gestickten Borden. Eine genaue Betrachtung ihrer Herstellungsweise und Verzierung beweist, dass sie von Gewändern genommen sind, die verschiedenen Zeitepochen angehörten. Wahrscheinlich in den Anfang des 15. Jahrhunderts gehören diejenigen Theile, welche Apostel-Figuren, einzeln untereinander gestellt, ohne architektonische Einrahmung enthalten. Der Leinengrund ist hier mit einem Flechtmuster überzogen, welches aus gelegten, mit rother Seide abgenähten Goldfäden hergestellt ist. Diese Goldfäden bestehen aus Leinenfaden, welcher mit einem schmiegsamen Goldhäutchen

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Stickerei vom Fuss der Borde eines hamburgischen Rauchmantels, mit dem Wappen der Miles. Erstes Viertel des 15. Jahrhunderts. 1/2 nat. Gr.

umwickelt ist. In dem gemusterten Grunde sind Stellen ausgespart, auf welche die aus starkem Leinen geschnittenen und mit mehrfarbiger Seide und Gold bestickten Figuren aufgelegt sind. Dargestellt sind: Petrus mit dem Schlüssel, Paulus mit Schwert, Andreas mit schrägem Kreuz, Judas Jacobi mit Keule, Jacobus d. Ä. mit Pilgerstab und Muschel, Johannes mit Kelch, Bartholomäus mit Messer, Matthäus mit Hellebarde, Jacobus d. J. mit Walkerknüttel, Thomas mit Winkelmaass und Matthias mit Lanze. Nicht vertreten sind Simon Zelotes und Philippus. Dagegen kommen mehrere der vorhin genannten Figuren zweimal und öfter vor. Es ist also anzunehmen, dass wir in diesen älteren Stücken die Reste von Borden mehrerer übereinstimmenden Kirchengewänder zu erkennen haben. Jüngeren Datums ist das zweite Stück, welches augenscheinlich in seinem ursprünglichen Zusammenhang bewahrt ist und von einem Chormantel herrührt. Auch hier sind die Figuren in Leinen ausgeschnitten und reich mit Gold- und Silberfäden bestickt. Aber die Goldfäden sind hart und metallisch und nicht in jener vorhin erwähnten Technik ausgeführt. Den Grund bildet jetzt grösstentheils farbig gestreifte Seide, ursprünglich mag aber ein anderer Grund vorhanden gewesen sein. Die Figuren stehen paarweise nebeneinander unter gothischen Baldachinen. Ausser Aposteln sind mehrere nicht näher zu bezeichnende Heilige und eine heilige Märtyrerin dargestellt. Den Beschluss bilden zwei Engel, welche einen Wappenschild halten. Das Wappenbild, ein Adlerflügel, der r. in eine Klaue, l. in ein bekröntes Haupt endigt, ist dasjenige der ehemaligen hamburgischen Familie Miles. Da ein Werner Miles seit 1419 Praepositus des hamburgischen Domkapitels war und mit seinem Ableben i. J. 1428 das Geschlecht der Miles erlosch, dürfen wir in ihm den Träger dieses Mantels sehen. Die Ausführung der Stickerei verdient zwar alles Lob, steht aber doch zurück hinter der Vollendung, mit der gleichzeitige flandrische Stickereien gearbeitet sind. Man darf demnach wohl unbedenklich dem Fingerzeig folgen, welchen das Wappenbild giebt, und in dem Stück ein Erzeugniss alt-hamburgischer Stickerei erkennen.

Stickerei vom Deckel einer Capsa corporalium (Schachtel zum Aufbewahren der bei der Messe benutzten linnenen Corporal-Tücher); ausgeführt in Gold und Silber auf rothem Sammet; das Erdreich unter dem Lamme grün-golden. Br. 22½cm. Deutsche Arbeit v. J. 1569.

Italienische, spanische, deutsche, französische Stickereien in Plattstich, Gold- und Aufnäh-Arbeit vom 16. bis 18. Jahrhundert.

Im zweiten Abtheil des zweiten Zimmers der Textil-Sammlung sind Stickereien ausgestellt, welche die häufigsten Stichweisen veranschaulichen, deren sich die Kunststicker Italiens, Spaniens, Deutschlands und Frankreichs unter der Herrschaft der Renaissance bedienten, um dem katholischen Clerus die liturgischen Gewänder zu schmücken und den mannichfachen Erfordernissen der weltlichen Tracht zu genügen.

Von dem priesterlichen Ornat, wie er im Laufe der Jahrhunderte sich entwickelt hatte und vom Ende des Mittelalters ab nur noch geringen Wandlungen hinsichtlich des Schnittes, aber grösseren, dem jeweiligen Geschmack folgenden hinsichtlich der Verzierungen unterlag, kommen für die Stickerkunst der Renaissance vornehmlich die folgenden Hauptstücke in Betracht.

Die Casula, das priesterliche Messgewand, welches ursprünglich glockenförmig gewesen war, dann Aermelausschnitte erhalten hatte, bestand

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

im 16. Jahrhundert nur noch aus einem langen, in der Mitte mit einer Oeffnung für den Kopf versehenen Stücke Zeug, von dem die kürzere Hälfte vorn, die längere über den Rücken faltenlos herabhing. Anfänglich war sie mit schmalen Borden am Halsausschnitt und schmalen vorn und hinten in der Mitte herablaufenden Streifen, den Stäben, geschmückt. Allmählich erhielten diese Stäbe Kreuzform, und vom 16. Jahrhundert ab wurde die Rückseite meistens mit einem grossen, gestickten Kreuze der lateinischen Form verziert, die Brustseite höchstens mit einem schmalen Mittelstreifen. Die Dalmatica, das Messgewand der Diakonen, auch Levitenrock genannt, entwickelte sich aus der Tunika und war ursprünglich ein langes Gewand mit langen Aermeln. Später wurde der Rock und ebenfalls die Aermel verkürzt, letztere zugleich erweitert oder unten aufgeschnitten. Gestickte Stäbe zogen sich über die Schulter weg auf der Brust- und Rückseite bis zum unteren Rande; ähnliche Borden umsäumten die Aermel. Auf Brust und Rücken wurden die Stäbe durch ein mit Stickerei verziertes viereckiges Zeugstück, „plagula", Block, genannt, verbunden.

Das Pluviale, der Chor- oder Rauchmantel, kam als Bestandtheil einer „Capella", d. h. der vollständigen Ausstattung eines Altars, erst spät in Aufnahme und wurde u. A. zu den Verrichtungen, bei denen das Rauchfass gebraucht wird, als Prunkgewand von den Bischöfen getragen. Im 15. und 16. Jahrhundert hatte es die Gestalt eines grossen Radmantels, an dessen vorderem Rande eine breite reich gestickte Borde (Aurifrisia) jederseits vom Nacken herablief. Von der in älterer Zeit am Rücken hängenden Kapuze war nur ein Zeugstück „clipeus" übriggeblieben, welches im 16. Jahrhundert eine halbkreisrunde Schildform erhielt und wie die Aurifrisien bestickt wurde. Geschlossen wurde der oft auch am unteren Rande bestickte oder mit Fransen behängte Chormantel auf der Brust mit einer kostbaren Fibula.

Diesen liturgischen Gewändern sind noch die wichtigsten Bekleidungen des Kelches hinzuzufügen: das Corporale, ein nach liturgischer Vorschrift beim Messopfer benutztes Leinentuch; die palla calicis, welche zum Bedecken des Kelches benutzt wird, ursprünglich ein zusammengefaltetes Leinentuch, später ein viereckiges Plättchen aus Pappe, welches unten mit Leinen, oben mit einem dem Messgewande ähnlich verzierten Stoffe überzogen ist; die capsa corporalium, eine flache Schachtel, welche zur Aufbewahrung der Corporaltücher dient und mit kostbaren Stoffen oder Stickereien bekleidet ist; endlich das velum calicis, die Kelchdecke.

Die Sammlung besitzt, ausser einer Anzahl von Stickereien, welche von derartigen liturgischen Gewändern losgelöst sind, einige vollständige Messgewänder. (M. s. auch Seite 31). Dieselben sind jedoch nicht alle gleichzeitig ausgestellt.

Hervorzuheben:

Ein Levitenrock von der Kapelle einer Kirche auf der Insel Malta, aus prachtvollem Genueser Sammet, in grünem Grunde mit rothem Muster aus der Dornenkrone und anderen Marterwerkzeugen, besetzt mit schmalen Stäben, grossen Plagulae und breiten Aermelaufschlägen in vielfarbiger Aufnäh-Arbeit auf weissem Atlas. Italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts.

Stickereien der Aurifrisien von Chormänteln: Johannes der Evangelist und Jacobus der Aeltere, gestickt in gelegtem, mit farbiger Seide lasirtem Golde und

Plattstich, spanische Arbeiten des 16. Jahrhunderts. Maria mit dem Christkinde, Johannes der Evangelist und Jacobus der Aeltere in gelegtem lasirtem Gold, zwischen Gold- und Silberornamenten auf rothem Sammet, spanische Arbeiten des 16. Jahrhunderts.

Schild eines Rauchmantels, bestickt mit einer Krönung der Maria in gelegtem, farbig lasirtem Gold; niederrheinische Arbeit, auf Bestellung der Petrus Rodekirche gearbeitet, a. d. J. 1524.

Deckel einer Capsa corporalium, abgebildet am Kopfe dieses Abschnittes, rheinische Arbeit, 1569.

[Eine schöne vollständig erhaltene Capsa corporalium, benäht mit sicilianischen Seidengeweben des 14. Jahrhunderts, der Deckel mit 9 chimârischen Thieren in goldgesticktem Relief von deutscher Arbeit des 14. - 15. Jahrhunderts ist im Schrank der kirchlichen Gefässe und Geräthe bei den Metallarbeiten ausgestellt].

Gestickter Streifen in Aufnäharbeit von einem Chormantel. Auf rothem Atlasgrund grüne und gelbe Auflagen mit weissen und hellblauen Einzelheiten, Einfassungen aus gelben und blauen Schnüren. Breite 21 cm. Spanische Arbeit, Mitte des 16. Jahrhunderts. (M. s. d. Abbildung.)

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Palla calicis, Reliefstickerei aus schwarzen Glasperlen, für diesen Zweck zurechtgeschnitten aus einem weltlichen Gewande. Italienische Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts.

Italienische Casula, aus rother Seide mit gepresstem Muster, auf dem Stab golden umnähte Ranken, mit welchen das Wappen der Stadt Castel Durante (ein fruchttragender Baum) ornamental verknüpft ist. 17. Jahrhundert.

Kelchdecke aus weisser Seide mit reicher Goldstickerei, in der Mitte das I H S und drei Kreuzesnägel. Italienische Arbeit vom Anfang des 18. Jahrhunderts.

Die grosse Antependium-artige Reliefstickerei aus lasirtem Gold auf violettem Sammet diente als Behang des Sockels eines in Procession getragenen Heiligenbildes; sie ist eine gute spanische Arbeit des 16. Jahrhunderts, jedoch nicht im ursprünglichen Zustande, da das Relief neu applicirt ist und die Wappen-Füllungen nicht die ursprünglichen sind.

Gleichfalls für kirchliche Decoration bestimmt war der Abschnitt eines langen Behanges mit weissem, von Vögeln belebten Rankenwerk auf schwarzem Grund. Das Muster ist aus Leinen geschnitten, beschlängt und bestickt.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

Die weltliche Tracht bot im Zeitalter der Renaissance den Künsten des Stickers zunächst kein ergiebiges Arbeitsfeld. In Deutschland war der bizarren Tracht vom Ende des Mittelalters, welche bei raschem Modewechsel den Launen des Einzelnen weitesten Spielraum liess, in den Jahren der Reformation eine gleichmässigere bürgerliche Tracht gefolgt, welche bei den Männern würdevollem Ernst, bei den Frauen sittiger Ehrbarkeit zum Ausdruck dienen mochte. Wohl kam bei den Landsknechten jene phantastische, vielfarbige Tracht in Aufnahme, welche mit ihrer malerischen und prahlerischen Pracht sich in unseren Tagen als eine zum Ueberdruss ausgeschöpfte Fundgrube für Decorationsfiguren erwiesen hat; aber die geschlitzten Wämser und Pluderhosen verdankten ihren Prunk dem Weber und Schneider, nicht dem Sticker. Auch als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die spanische Tracht den Modegeschmack beherrschte, boten die Puffen und Wulste, welche die versteiften, aus kleingemusterten Stoffen gearbeiteten Kleidungsstücke beider Geschlechter auszeichneten, wohl für künstliche Näh- und Stepparbeiten Gelegenheit, jedoch nicht für die freiere Entfaltung von Stickereien. Für Pracht- und Staatsgewänder vornehmer Frauen mochten diese, wie zu allen Zeiten, auch hier sich behaupten. Gegen Ausgang des 16. Jahrhunderts waren die genähten oder geklöppelten Spitzen zu einem wichtigen Bestandtheil der Tracht geworden und gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts bestimmten sie den Charakter der Männer- und Frauen-Kleidung, welche sich inzwischen auch von den steifen spanischen Formen befreit hatte. Um diese Zeit begann die französische Kleidermode ihre seitdem behauptete Weltherrschaft.

Die vornehme Herren-Tracht, wie sie vom Hofe Ludwigs XIV. ausging, bot den Stickereien ein weites Feld. Ueber dem zur Schoossweste umgestalteten Wams wurde der „Justaucorps“, ein mächtiger Oberrock mit Taille und langen Schössen, mit breiten Vordertaschen und Aermelumschlägen getragen, auf dessen faltenlosen Flächen Stickereien sich prunkend ausbreiten konnten. Für die blauen, roth gefütterten „habits à brevet“, welche zu tragen nur durch besondere Gunst des Königs gestattet wurde, waren prächtige Gold- und Silberstickereien vorgezeichnet. Wie die Herren schon im Spitzen-Luxus den Damen einen weiten Schritt vorausgeeilt waren, beluden sie sich jetzt noch mehr als diese mit dem schweren Prunk metallischer Stickereien. Auch im 18. Jahrhundert versagte sich die Männertracht, selbst unter bescheidneren Verhältnissen, nicht die schmückende Zugabe von Stickereien, während die Frauentracht mehr mit vielfarbigen Gold- und Silber-Brokaten prunkte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war die Schoossweste, noch mehr verkleinert, zum „Gilet“ geworden, über dem der „fraque“ das „habit à la française“ vervollständigte. Die vorderen Ränder beider Kleidungsstücke, die Schoossränder des Frackes und die Aufschläge der Westentaschen und Aermel verblieben für die Entfaltung reizvoller Stickereien. Die Blumenfreudigkeit und der feine Farbensinn der Zeit wetteiferten hier in der Schaffung anmuthiger Muster, welche sich in hellen Tönen von dem einfarbigen Seidenrips oder dem mit kleinen Muschen gemusterten dunkelfarbigen Sammet abheben. Für die Frauenkleider schufen sie in gleicher Weise Blumengewinde am Saume der Kleider und an den vorderen Rändern der Ueberwürfe, bald auf weissem Mull, bald auf Seidengeweben in den zarten, gebrochenen Tönen, welche die damalige Mode vorzog. Die Sticker bereicherten, um diesen

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

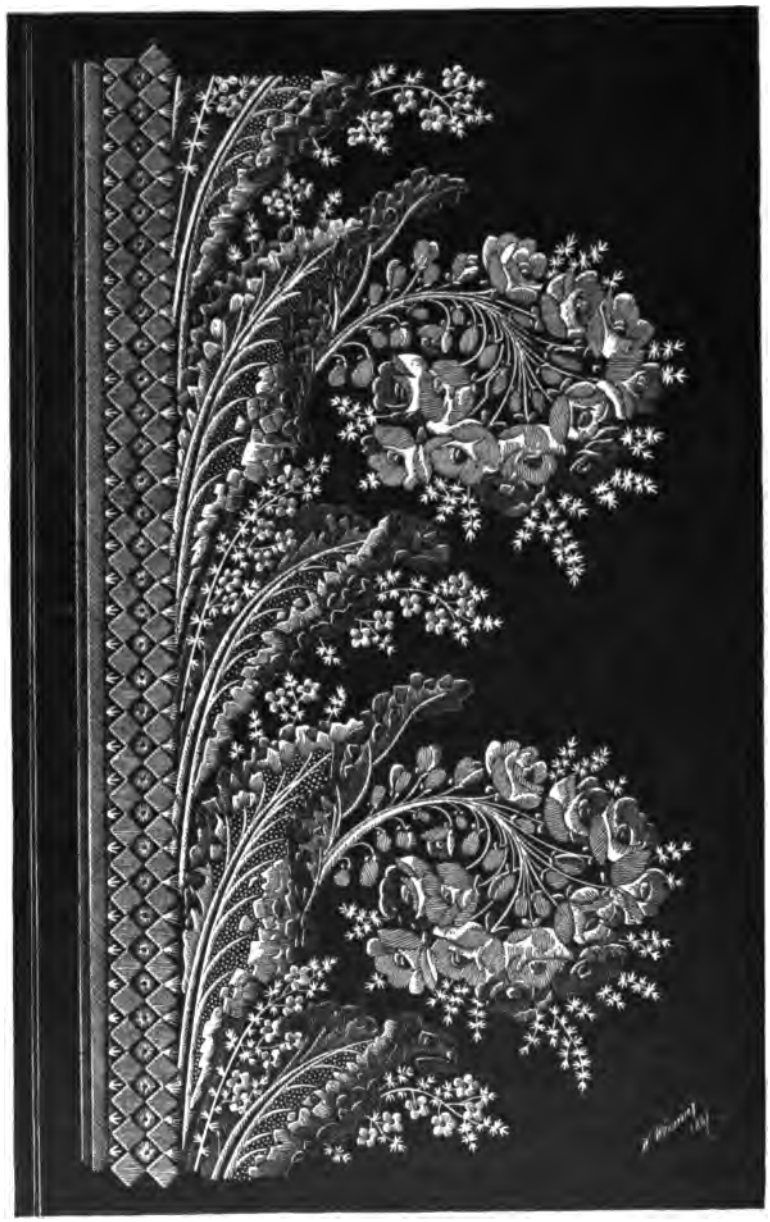
Ansprüchen der Tracht zu genügen, ihre Kunst um mancherlei neue Stichweisen, u. A. die Bändelstickerei und die Chenille-Stickerei. Auch vielgestaltige Goldflitter fanden noch häufige Anwendung. Im 19. Jahrhundert waren die farbigen und goldenen Stickereien aus der Männertracht verschwunden, soweit diese nicht etwa eine Amtstracht war. Nur auf den Westen behaupteten sie noch lange ein bescheidenes Feld, gross genug freilich für allerlei Unfug, wie gestickte Landschaften und Jagden. Aus der Frauentracht schwand um dieselbe Zeit die farbige Stickerei, zunächst um der Weissstickerei auf Tüll und Mull das Feld zu überlassen, und später nur, um hin und wieder unter rasch vorüberrauschenden Tagesmoden vergeblich die Wiedergewinnung des alten Einflusses auf die Tracht zu versuchen.

Für Wandbekleidungen und festliche Behänge für Kirchen und reiche Häuser wetteiferte die Stickerei im 16. Jahrhundert mit der Webekunst. Galt es die Schmückung grosser Flächen, so bediente man sich mit Vorliebe der Aufnäh-Arbeit. Hierbei klebte man die aufzulegenden Seidenstoffe auf Papier, schnitt dieses den zu füllenden Flächen des Ornamentes gemäss aus, klebte oder nähte die Ausschnitte auf das Grundgewebe und umränderte sie mit Seidenschnürchen, deren Farbe gegen diejenige der Auflage und den Grund sich gut abhob. Einzelheiten wurden durch Stickerei, oft auch durch Malerei ausgeführt. Im Ganzen aber bewahrte dieses Verfahren, das besonders erfolgreich in Italien und Spanien geübt wurde, seinen Mustern den Flächencharakter.

Auch zu völligen Nadelmalereien, welche als Wandschmuck mit den Tapisserien und Gobelins wetteiferten, erhob sich im 16. Jahrhundert die an den Figuren der Kirchengewänder geschulte Stickerkunst.

Als in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der hochlehnige Polsterstuhl seine Ausbildung erhielt, suchte auch hier die Stickerkunst es der Tapisserie gleich zu thun. Sie erfand den „point de tapisserie“, welcher auf grobem Kanevas ausgeführt wurde, aber hoch über dem ihm verwandten Kreuzstich steht, dessen Anwendung das 19. Jahrhundert so viele langweilige und geschmacklose Buntstickereien verdankt. Er beruhte nicht wie letzterer Stich auf mechanischer Abzählung der Stiche, sondern deckte den Grund nach Massgabe einer Vorzeichnung auf demselben und verstand es, durch geschickte Verbindung mit den feinen Perl-Stichen des „petit point“ auch figürlichen Vorwürfen gerecht zu werden. Auch in der Zeit des Rococo wetteifern Tapisserie und Stickerei miteinander im Schmuck der Polstermöbel.

Dass der „point de tapisserie“ auch in Hamburg gepflegt wurde, zeigt uns das nicht seltene Vorkommen von dergleichen Stuhlkissen in den niederelbischen Marschen. Neben den aus alten persischen Teppichen oder aus Lyoner Sammettapeten geschnittenen, den von Hautelisse-Webern in Hamburg oder Stade gewirkten Gobelin-Kissen, den von den Vierländer Bäuerinnen selbst genähten Flickenkissen finden sich Kissen, deren treffliche Ausführung in Tapisserie-Stich und petit point durchaus städtisch geschulte Arbeiter voraussetzt.



Einfassung eines Herrenrocks; Grund unaufgeschnittener Sammet, die Seidenstickerei weiss mit hellgrünen und rothen Blattumschlägen, weissen und rosenrothen Blumen. Musterstickerei einer Lyoner Fabrik etwa v. J. 1775. ½ nat. Grösse.

Italienische Rothstickerei auf Leinen; der Grund in Durchbruchstich. 16. Jahrhundert. Breite 12½ cm.

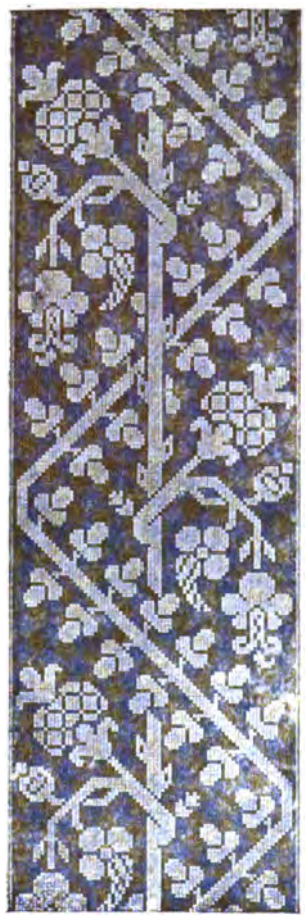
Leinenstickereien der Mittelmeerländer.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.

In grosser Mannigfaltigkeit sind die Leinenstickereien der Mittelmeerländer vertreten. Italien und Sicilien, die griechischen Inseln, Rhodos, Creta (Kandia), Cypern, in minderem Umfang Spanien und die nordafrikanischen Küstengebiete sind die Ursprungsländer dieser auf Leinengrund, fast ausnahmslos mit prachtvoll rother Seide ausgeführten Stickereien. Nach dem Stil der Muster und den Stichweisen lassen sich mehrere Gruppen unterscheiden, welche der Hauptsache nach bestimmten ethnographischen Gebieten entsprechen, deren Grenzen jedoch nicht sicher zu ziehen sind, da die Herkunftsangaben nicht immer zuverlässige sind.

Bei den Leinenstickereien sicher italienischen Ursprungs weist das ornamentale Gepräge in die Blüthezeit der Renaissance zurück, wenngleich manche dieser Nadelarbeiten erst im 17. und 18. Jahrhundert entstanden sein mögen, denn in Italien waren, wie in Deutschland, die streng an das Fadennetz des Grundgewebes sich bindenden Zierformen weniger den Wandelungen des Ornament-Stiles unterworfen als die unabhängig vom Grunde in freien Linien entworfenen Stickereien. Auffallend ist das Vorwiegen negativer Muster, d. h. solcher Muster, welche sich weiss von dicht besticktem Grunde abheben, wogegen bei den Leinenstickereien deutschen und slavischen Ursprunges fast nur die positiven Muster, d. h. die durch Stickerei auf unbedecktem Stoffgrund ausgeführten Ornamente vorkommen. Die Stichweisen sind mannigfacher Art; nur selten findet sich der Kreuzstich, sehr häufig der Flechtenstich, welcher den Stoff in dichten Reihen einseitig deckt, bei den vollendetsten Arbeiten der durchbrochene italienische Doppel- oder Durchbruchstich, welcher die Stofffläche auf beiden Seiten deckt, indem er auf der Schauseite ein regelrechtes, von einem Faden-Quadrat eingefasstes Kreuz, auf der Kehrseite eine dem Flechtenstich ähnliche, aber ebenfalls von einem Faden-Quadrat eingerahmte Kreuzung bildet, wobei durch das Anziehen des Fadens ein Zusammenfassen der einzelnen Quadrate und damit ein leichter Durchbruch erzielt wird. Von schönster Wirkung ist auch die von ihrem häufigen Vorkommen an den Insel-Stickereien als griechische bezeichnete Art des Doppelstiches, bei welcher auf der Schauseite ein durch kleine Trennungsstiche gekreuzter Flechtenstich, auf der Kehrseite ein ebenso bereicherter Kreuzstich erscheint. Für die Ausführung dieser Sticharten geben die von Frau Frieda Lipperheide veröffentlichten „Muster altitalienischer Leinenstickereien“ Anleitung und zahlreiche, zu einem grossen Theil der Sammlung unseres Museums entnommene Beispiele.

Zweites Zimmer der Textil-Sammlung.



Italienische Rothstickerei auf Leinen, Grund in Flechtenstich, 16. Jahrhundert. Br. 14 cm.

Unter den Stickereien, welche den Stil der Renaissance vertreten, herrscht die stilvoll streng gebundene Zeichnung, wie sie in dem einleitenden Abschnitt über die Stickereien im Allgemeinen angedeutet ist, und damit das Pflanzenornament vor. Jedoch gestattet sowohl die Verkleinerung der Stiche wie die Füllung des Grundes eines in freien Linien aufgezeichneten Musters durch Flechtenstiche freiere, sogar figürliche Darstellungen; diese verrathen sich aber meistens als Erzeugnisse sinkenden Geschmackes, auch wenn sie den Charakter von Flachornamenten noch nicht einbüssen. Bei den schönsten, den Stil der Renaissance am klarsten zum Ausdruck bringenden Mustern erscheinen figürliche Motive nur selten, meist nur als Theile grottesken Ornamentes, immer aber sind sie gemäss den Stilerfordernissen, welche die klar ausgesprochene Technik des Stickens mit sich bringt, in eckiger Zeichnung streng durchgeführt, wie z. B. an dem Kopfbilde dieses Abschnittes zu sehen. Die Verzerrung der menschlichen Formen, welche dabei unvermeidlich ist, hat die italienischen Musterzeichner aber nur ausnahmsweise zu dergleichen Motiven greifen lassen. Auch geometrische Muster haben sie nicht verwendet, sondern fast immer sich bemüht, die Ranke nnd andere Motive vegetabiler Ornamentik der Technik gemäss zu stilisiren. Bei aller augenfälligen Mannigfaltigkeit lassen sich die Muster auf eine kleine Zahl von Grundformen zurückführen.

Die wichtigsten dieser Grundformen sind in den zur Schau ausgehängten Stickereien, Borden von Handtüchern und Deckchen aller Art für weltlichen und kirchlichen Gebrauch, vertreten. Zu beachten sind die Folgenden:

1. Der gerade durchgehende Stamm, von welchem in diagonaler Richtung Zweige auswachsen mit Blättern, Blüthen und Früchten, deren Stiele in einer zur Richtung der Zweige senkrechten Diagonalen wachsen, wodurch der Stilcharakter besonders klar sich ausspricht. Soll die Entwickelung des Ornamentes nur in einer Richtung, z. B. das Aufsteigen betont werden, lässt man sämmtliche Zweige rechts und links vom Stamm nach oben wachsen. Soll die Borde ohne Betonung einer Richtung zu wagerechter Verwendung kommen, lässt man die Zweige abwechselnd nach oben und vorwärts und nach unten und rückwärts wachsen.

2. Der gerade durchgehende, mit diagonalen Zweigen besetzte Stamm, umwachsen von einer mit kleinen Blättern und Blumen besetzten Ranke, welche in grossen diagonalen Zickzacklinien den Stamm so umschlingt, dass sie abwechselnd vor und hinter ihm erscheint. (M. s. obige Abb.).

3. Der in diagonalen Zackenlinien gebrochene Stamm mit Zweigen, welche so angeordnet sind, dass sie abwechselnd nach oben und unten bezw. nach rechts und links wachsend, die Zackenfelder mit ihren Blättern und Blüthen füllen.

4. Die abwechselnd senkrecht auf- und abwärtswachsenden symmetrisch gegliederten Blüthenzweige, Blüthen oder Palmetten, verbunden durch Diagonalen, welche oft in Reihen kleiner vier- oder achtblättriger Blumenrosetten aufgelöst sind oder die Gestalt eines eckigen S zeigen oder losem Geflecht gleichen. (M. s. die beiden Abbildungen.)

Italienische Rothstickerei auf Leinen, Grund in Durchbruchstich. 16. Jahrhundert. Br. 13 cm.

5. Das Motiv des gestutzten Zweiges, welches in der Webe-Ornamentik schon des 15. Jahrhunderts eine grosse Rolle spielt, wird der Bordenverzierung angepasst, indem kurze, an beiden Enden gestutzte Zweige in Zackenlinien angeordnet und wie bei dem Motiv des zackig gebrochenen Stammes verziert werden.

Auf diese fünf Grundmotive lassen sich nahezu die sämmtlichen rein negativen Muster strengen Stiles und rein italienischen Gepräges zurückführen. Nur wenige der in ihnen auftretenden Pflanzenformen lassen sich auf bestimmte Vorbilder in der Natur deuten; wir finden nur die Weinrebe, den Granatapfel, Eichzweige und in einer sicilianischen Stickerei mit positivem Muster in grüner Seide die Akeleiblüthe (M. s. d. Abb. S. 43).

Italienische Rothstickerei auf Leinen, Grund in Durchbruchstich. 16. Jahrhundert. Br. 14 cm.

Nur selten kommen die positiven Muster dieser Anlage und Technik in mehreren Farben vor, am häufigsten in Spanien, seltener in Italien. Auch dann bewahren sie stets den Flächenstil; nur wenige Farben werden angewendet und diese immer so vertheilt, dass ihre rhythmische Wiederkehr klar in die Augen fällt, ganz im Gegensatz zu den persischen Kreuzstich-

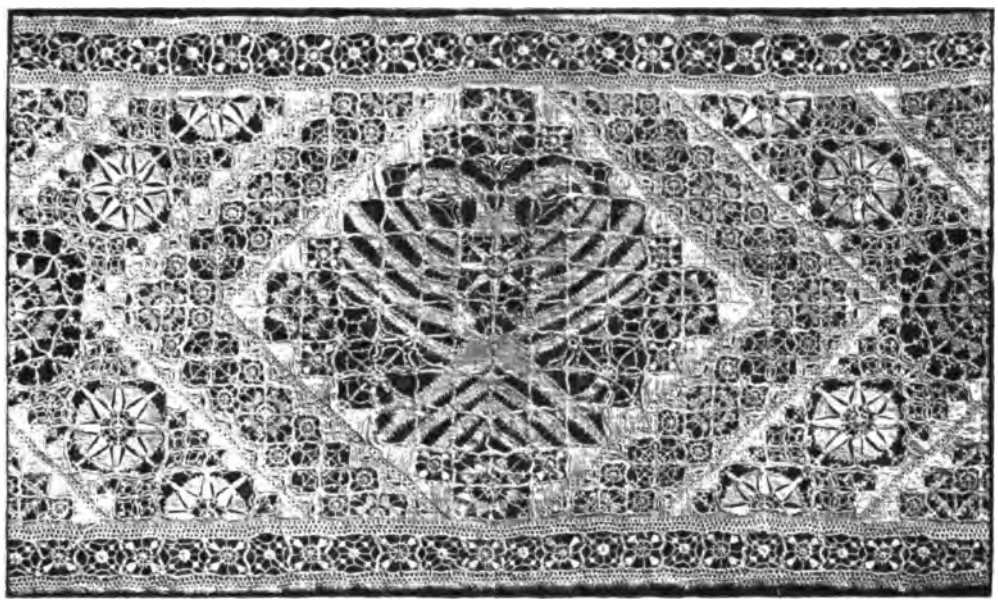
Italienische Rothstickerei auf Leinen. Grund griechischer Doppelstich. 16. Jahrhundert. Br. 10 cm.

stickereien, bei denen die Farben ohne Rhythmus versetzt werden und damit ein Zusammenfliessen derselben zu harmonischem Schimmer erzielt wird.

Auch andere Verfahren der Stickerei bedienen sich gleicher Muster, in Italien besonders die Filetstickerei. Auf einem nach Art der Fischernetze feinmaschig geknoteten Netzgrunde führt man die Muster durch Einziehen von Fäden in die Maschen aus. Entweder verwendet man farbigen Netzgrund und stickt das Muster mit weissem Leinenfaden ein, oder man stickt das Muster weiss in weissen Netzgrund. In beiden Fällen dient auch ein lockeres Gewebe an Stelle des genetzten Grundes.

Indem man in einen Theil der Netzmaschen die Leinenfäden dichtgedrängt einzieht, einen andern Theil locker füllt, verfügt man über zwei Töne. Anfänglich ändert dies nichts am Flächencharakter des Musters, später bedient man sich des zweiten, dunkler wirkenden Stiches, um im Muster eine Schattenwirkung anzudeuten.

Neben den italienischen Arbeiten hebt sich eine Gruppe von Rothstickereien ab, deren Ursprung dem kleinasiatischen Festlande und den diesem vorgelagerten Inseln zugeschrieben wird. Wir sehen fast nur positive Muster. Das ihnen zu Grunde liegende Motiv hat seine pflanzliche Herkunft fast ganz abgestreift. Die Typen sind weniger mannigfach. Abwechselnd auf- und abwärts wachsende grosse Palmettenblumen, welche durch breite Diagonalstreifen verbunden sind, herrschen durchaus vor. In denselben Gegenden, vorzugsweise auf der Insel Rhodos, entstanden sind die auf ihrer ganzen Fläche bestickten Deckchen ohne Borden, deren rothe Flächen durch geometrische weiss ausgesparte Linien gegliedert sind und durch wechselnde Richtungen des Seidenfadens ein reizvolles, je nach dem Einfall des Lichtes sich änderndes Spiel heller und dunkler Töne darbieten.



Borde mit Spitzenstickerei auf ausgezogenem und ausgeschnittenem Leinen, in der Mitte ein Wappenadler. Deutsche Arbeit des 16.—17. Jahrhunderts. Br. 24 cm.

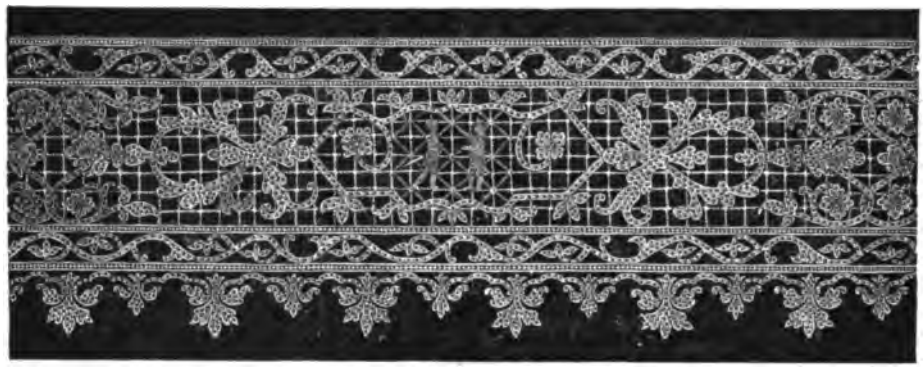
Die Spitzen.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Die Spitzen sind eine Errungenschaft der neueren Zeit. Ihre Anfänge reichen in ihrem Mutterlande Italien nicht weiter zurück als in die letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts. Aus der durchbrochenen Weisstickerei auf gewebtem oder genetztem Leinen-Grunde hat sich damals allmählich die wahre Spitze entwickelt, welche des Gewebes oder Netzes nicht mehr bedarf, sondern deren sämmtliche Theile, sowohl die Umrisse der Ornamente wie der dieselben füllende oder umgebende Grund, ausschliesslich mit Hülfe der Nadel oder der Klöppel angefertigt werden. Nach diesen Werkzeugen ihrer Herstellung sind zwei Gruppen von Spitzen, die genähten und die geklöppelten, zu unterscheiden, jede mit eigenem Formengebiete, eigener Geschichte und eigenen Beziehungen zur Tracht.

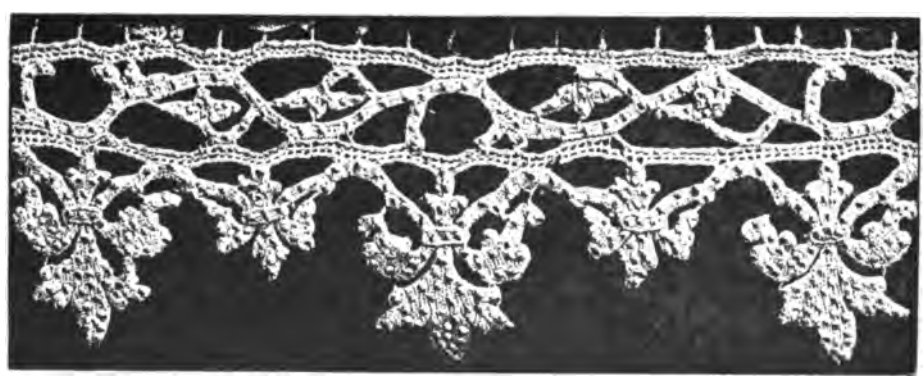
Die genähten Spitzen stehen der Leinenstickerei auf ausgezogenem und ausgeschnittenem Faden nahe (punto tirato, punto tagliato). Die geometrischen Grundformen, welche bei dergleichen Nadelarbeiten vorherrschen, hängen theils unmittelbar mit dem rechteckigen Fadennetze, theils mit den Rosettenbildungen zusammen, welche durch das spinnwebartige Einspannen von Fäden in ausgeschnittenen Lücken des Gewebes entstehen. In ihrer weiteren Entwickelung bedurfte die Spitze dieses Anhaltes nicht mehr; die von dem Vergleich mit dem Spinngewebe „reticella“ benannte Nadelspitze spannte das Gerippe ihrer zierlichen Rosetten frei mit der Nadel vor. Weiter streifte die genähte Spitze auch äusserlich den Einfluss ihres Ursprungs ab und gestaltete sich zu frei geschwungenem blüthenreichen Rankenwerk, welches nur durch Verbindungsfäden, die Stege, zusammengehalten wird, oder dessen Zwischenräume durch verschiedengestaltetes Maschenwerk

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).



Genähte Leinenspitze, punto tagliato a fogliami. Venetianische Arbeit der Mitte des 16. Jahrhunderts. Breite 17 cm.

gefüllt werden. Bevor diese formale Befreiung der Spitze gleichzeitig mit der höchsten Blüthe ihrer technischen Ausführung sich vollzog, kaum früher als zu Anfang des 17. Jahrhunderts, begnügte man sich, die freien Ranken des Renaissance-Ornamentes, dessen man auch an dem Leinenzeuge nicht entbehren wollte, dadurch herzustellen, dass man sie aus Leinen schnitt, durch Beschlängen, Besticken und Einnähen von Knötchen festigte und für das Auge wirksamer hervorhob, sodann die Ranken, um sie vor dem Auseinanderfallen zu bewahren, auf einen weitmaschigen Netzgrund nähte, den man nach dem Verfahren des punto tirato hergestellt hatte. So entstanden die „punti tagliati a fogliami“, welche uns um die Mitte des 16. Jahrhunderts in italienischen Spitzenbüchern begegnen. Als später die Stege (brides) erfunden waren, bedurfte man des Maschengrundes nicht mehr und konnte, nicht mehr an den gewebten Grund der Ornamente gebunden, diese selbst durch die zartesten, den Umrissen und Formen sich anschmiegenden und folgenden Durchbrüche beleben. Als noch die erhabene Einfassung einzelner Theile des Ornamentes und damit eine feine reliefartige Wirkung der Spitze hinzutrat, war gegen die Mitte



Zacke der oben abgebildeten Spitze. Br. 5 cm.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

des 17. Jahrhunderts die venetianische Reliefspitze, punto di Venezia benannt nach der berühmtesten Stätte ihrer Anfertigung, punto in aria (in der Luft d. h. ohne Grund genähte Spitze) nach der Art ihrer Herstellung, punto di rilievo oder punto a fogliami nach ihrem Relief und ihrem Blattwerk, zur höchsten Blüthe gelangt und gab nun anderen Ländern, welche sich dem an Venedig zu zahlenden Tribut entziehen wollten, Frankreich vor anderen und am erfolgreichsten, die Anregung zur Herstellung ähnlicher, in der vornehmen Tracht jener Zeit unentbehrlichen Spitzen.

Spitzenborde, punto tirato e tagliato. Italienische Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts. Br. 14 cm.

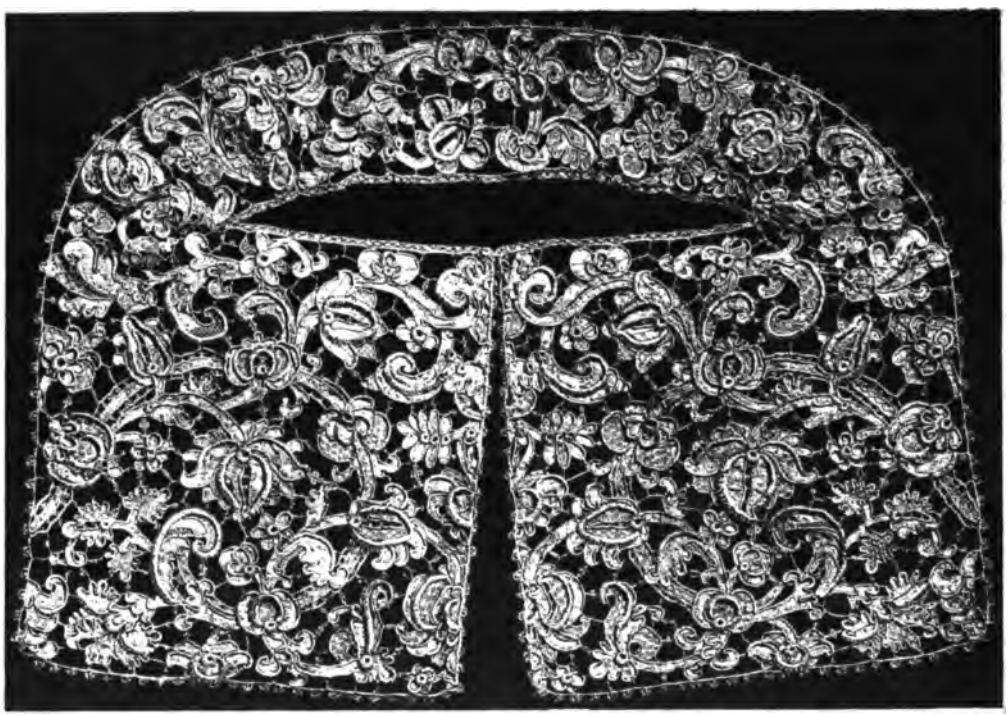
In Frankreich entwickelte sich, hauptsächlich zu Alençon, eine durch Colbert's kluge Maassnahmen geförderte Spitzen-Industrie von grosser wirthschaftlicher Bedeutung. Auch dort waren ihre Vorläufer die Netzstickerei — réseuil — und die ausgeschnittene Arbeit — point de coupé. Zuerst von dem bei ihrer Anfertigung als Unterlage dienenden Pergament „vélin" genannt, erhielt sie, rasch zu hoher Vollendung gediehen, bald den Namen „point de France", den fortan alle Nähspitzen führten, welche in Frankreich hergestellt wurden, gleichviel in welchem der vielen Orte, deren weibliche Bevölkerung ihrer Anfertigung oblag.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, desjenigen Jahrhunderts, dessen Kunstgewerbe seine Signatur recht eigentlich durch die Spitzen erhält, wurde in Alençon so gut wie in Venedig folgender Weg zur Herstellung der Points eingeschlagen.

Die Zeichnung wurde auf ein Pergamentblatt übertragen, anfänglich ein weisses, in späterer Zeit ein grün gefärbtes. Sodann wurden alle Linien der Zeichnung mit einer Nadel senkrecht durchlöchert, das Pergament auf eine doppelte Leinen-Unterlage genäht, und ein starker Leinenfaden, welcher das Gerippe der Spitze abgeben sollte, allen Umrissen der Zeichnung folgend auf das Pergament gelegt und durch einen zweiten, durch die vorgestochenen Löcher des Pergaments und die Leinenunterlage geführten, feineren Faden befestigt. An diesen aufgelegten Faden knüpft die Ausfüllung der Ornamente, bald mit leinenartig dichter Fadenverschlingung, bald mit zierlichen, geschachten, durchbrochenen Füllmustern an, für deren viele Abarten eine in's Einzelne gehende Namengebung früh gefunden wurde. Die Zwischenräume der Ornamente wurden mit umnähten Fäden — Stegen oder brides — gefüllt, welche sich in freier Führung spannten und den Ornamenten nach ihrer Ablösung vom Pergament Zusammenhang gaben. Um die starren Linien der Stege zu beleben, benähte man sie mit zierlichen,

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

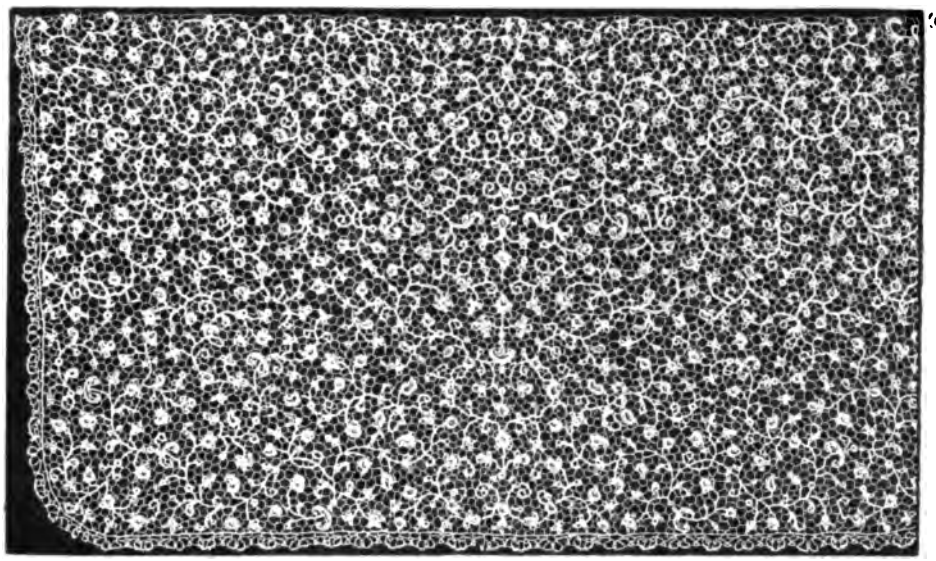
durchbrochenen Rundzacken, den Picots. Zuletzt wurden die erhabenen Theile des Ornamentes über einem aufgelegtem Pferdehaar ausgeführt. Nicht immer wurden alle Umrisse erhaben bestickt; man vertheilte das Relief und stufte es zu feinsten Wirkungen ab. Nunmehr wurde die gestickte Spitze, welche in sich Halt hatte, von ihrem Pergament gelöst, indem man den feinen Faden, mit welchem der Grundfaden aufgenäht war, zwischen den beiden Leinenunterlagen durchschnitt. War, was bei grösseren Spitzen stets geschah, die Arbeit in verschiedenen Theilen ausgeführt worden, so galt es jetzt noch, dieselben aus freier Hand so zu verbinden, dass sie wie aus einem Stücke gefertigt erschienen — und das mühsame und kunstvolle Werk war vollendet.



Herrenkragen aus genähter Reliefspitze. Venetianische Arbeit der Mitte des 17. Jahrhunderts. 1/4 nat. Gr.

Ist auch in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die technische Herstellung der französischen Nadelspitzen dieselbe wie diejenige der venetianischen, so unterscheiden sich diese Spitzen doch durch ihre Muster. Während in Venedig grosse Blüthenranken in freiem Schwung die Flächen füllen, zieht man in Frankreich regelmässiger vertheilte kleinere Motive vor. Dem leichten Rankenwerk werden in symmetrischer Anordnung allerlei von Emblemen oder Wappen entnommene Motive und selbst Figuren unter Kronen oder Baldachinen eingeschaltet. Anfänglich wurden wie bei den venetianischen Guipuren alle diese Einzelheiten nur durch die Stege zusammengehalten.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

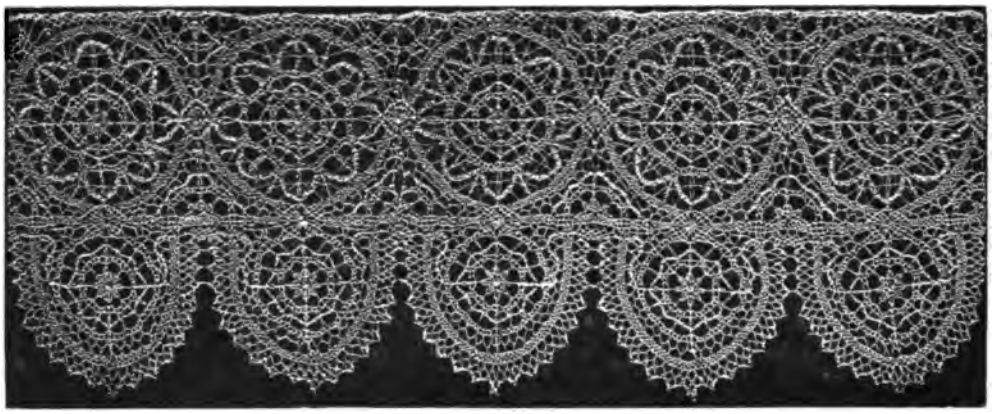


Kragen, französische Nadelspitze. Anfang des 18. Jahrhunderts. Br. 30 cm.

Nachdem die Stege ihre Zeit gehabt hatten, kam der Réseau in Aufnahme, ein die Zwischenräume des Ornamentes füllender, mit der Nadel gearbeiteter zarter Netzgrund, dessen Maschen anfänglich sechseckig waren, später andere eckige oder rundliche Formen erhielten. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts vollzog sich diese Wandlung. Die Hauptstätten der Spitzenfabrikation in Frankreich und den benachbarten Niederlanden geben jede einer besonderen Art des Réseau den Vorzug. Die Maschen werden bald so klein, dass für die Picots der alten Guipuren kein Raum mehr in ihnen bleibt. Der regelmässige, gleichmaschige Netzgrund beeinträchtigte jedoch die Wirkung der Spitzen. Um diese wieder reicher und mannigfacher zu gestalten, erfand man allerlei feine Grundmuster, welche kleinere Flächen, die Herzen der Blumen, kleine Felder zwischen Ranken, Gehängen oder Rococo-Schnörkeln ausfüllten. Als unter dem Einfluss des Stiles Louis XVI. die Blumenmuster der Spitzen magerer wurden und die Muschenmuster in die Mode kamen, sank in Frankreich bald die Industrie der Nadelspitzen. Die Revolution zerstörte sie vollends. Seitdem aber ist die genähte Spitze in Frankreich, an ihrer Geburtsstätte Alençon vor Allem, neuerdings auch auf der Lagunen-Insel Burano im Anschluss an die alte venetianische Reliefspitze zu neuem Leben erblüht.

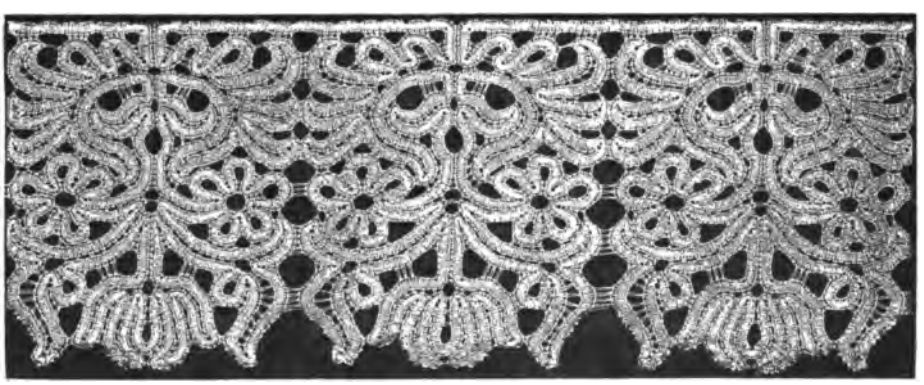
In Deutschland fand die genähte Spitze keine so gedeihliche Entwickelung wie in Italien und Frankreich. Sie beharrte hier im Allgemeinen auf derjenigen Stufe, auf welcher wir sie zu Ende des 16. Jahrhunderts in den Sibmacher'schen Musterbüchern als „dünn, mittel und dick ausgeschnittene Arbeit" vorgezeichnet finden, und schritt von den Rosettenbildungen nicht zu freierer Zeichnung fort. Mögen auch hie und da im 17. und 18. Jahrhundert in einzelnen Gegenden Versuche in dieser Richtung nachgewiesen werden, zu einer industriellen Bedeutung erhob sich die Spitzennäherei hier nirgends.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).



Geklöppelte Zackenspitze. 17. Jahrhundert. Br. 20 cm.

Ob die Wiege der geklöppelten Spitzen in Italien oder Flandern stand, ist nicht entschieden. Sicher kannte man in Italien schon zu Ende des 15. Jahrhunderts das Verfahren, auf einem Kissen mit Nadeln befestigte und am freien Ende um kleine hölzerne oder beinerne Spindeln, die Klöppel, gewickelte Fäden nach Massgabe einer untergelegten Zeichnung und geleitet durch in diese Zeichnung gesteckte Nadeln zu einem festen Gezwirn zu verschlingen. Sicher auch waren italienische Klöppelspitzen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eine diesseits der Alpen begehrte Waare. Von den Niederlanden gelangte die Kunst nach der Mitte des Jahrhunderts durch Barbara Uttmann in das sächsische Erzgebirge, das fortan der Mittelpunkt der deutschen Klöppel-Industrie blieb. Erst im 17. Jahrhundert bürgerte sie sich in der Gegend von Tondern im Schleswigschen ein, um auch dort bis in unsere Tage zu beharren. Ueberall war um das Jahr 1600 die Nachfrage nach geklöppelten Spitzen im Gefolge der herrschenden Mode, welche die Krause, die Rad- und Fächerkragen mit gesteiften Zackenspitzen besetzte, ausserordentlich gestiegen. Für diesen Zweck folgten die Muster der Klöppelspitzen zunächst den Vorzeichnungen für die mit ausgezogenen nnd ausgeschnittenen Fäden aus Leinengewebe genähten Spitzen.

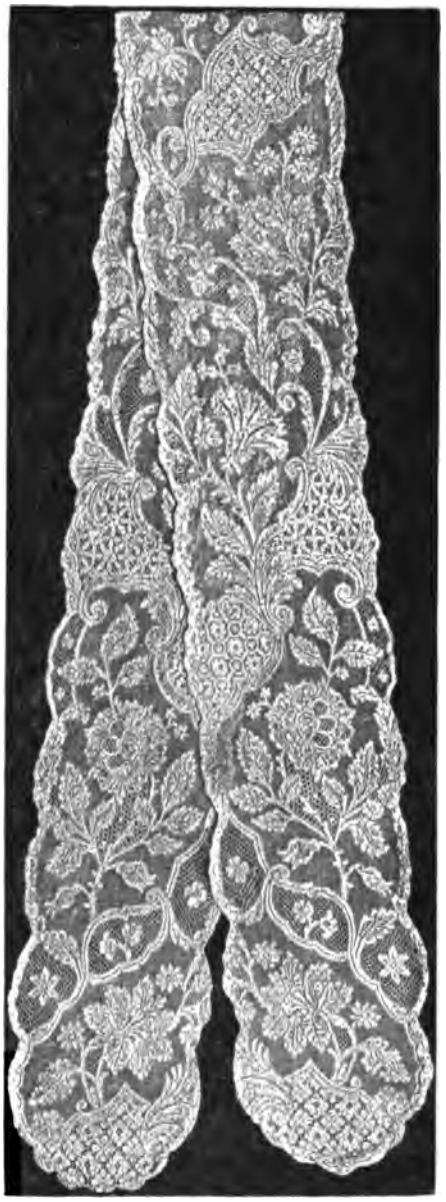


Geklöppelte Spitze. Italien. 17. Jahrhundert. Br. 20 cm.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Ihr Grundzug blieb lange ein geometrischer, nur dass in Folge der veränderten Technik die Klarheit der Zeichnung Einbusse litt und weicher geschwungene Linien vorherrschten. Im 17. Jahrhundert kommen in der Herrentracht mit dem kurz geschnittenen Haar und dem gestutzten Bart auch die Spitzenkrausen aus der Mode. Zu dem frei herabwallenden Haar gesellte sich der weiche Leinenkragen mit dem breiten Spitzenbesatz, welcher sich um Nacken und Schultern schmiegte. Für diesen wurden nun neue Muster aus grossblüthigem Rankenwerk erfunden.

Im Allgemeinen entwickeln sich von da an die Muster der geklöppelten Spitzen gleichlaufend mit denjenigen der genähten, nur dass die abweichende Technik dabei ihren Einfluss übt. Die geklöppelte Spitze mit ihren flachen Mustern wird immer weicher, schmiegsamer, duftiger bleiben, sich besser für gekräusten, gerafften Besatz und für flatternde Barben und Bänder eignen als die genähte, welche schwerer und körperhafter bleibt, dafür den Vorzug klareren, bestimmt umgrenzten Ornamentes und eines gewissen Reliefs bewahrt.



Barbe, geklöppelte Spitze von Malines (Mecheln), Mitte d. 18. Jahrhunderts. Br. 15 cm.

War das 17. Jahrhundert die Blüthezeit der genähten Spitze, so entfaltete sich die geklöppelte am reizvollsten in der Tracht des Rococo. Das nördliche Frankreich und die Niederlande schreiten dabei voran. Valenciennes vertheilt seine Blumenornamente in einem Grunde feiner, durchsichtiger viereckiger Maschen. Mecheln zieht eine kleine rundliche Masche vor und giebt seinen Blumen festere Umrisse, indem es sie mit einem glatten Faden umrandet. Beide füllen die Zwischenfelder mit zierlichen Grundmustern, von denen die gleich Schneeflocken über das klare Netzwerk verstreuten Tupfen, der „fond neige“, besonders hübsch wirken. Chantilly erfindet seinen „font chant“, dessen Maschen durch oben und unten von einem wagerechten Faden durchschnittene Rauten gebildet werden.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

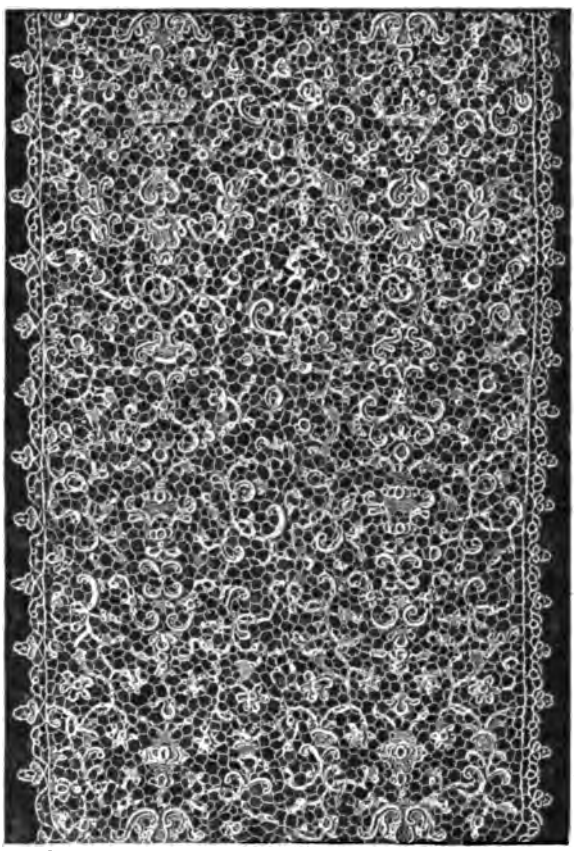
Genähte Spitze, venetianische Art, zweite Hälfte der 17. Jahrhunderts. Br. 8 ½ cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

An anderen Orten befolgte man ein gemischtes Verfahren. In Flandern, besonders in Brügge, verband man schon im 17. Jahrhundert auf dem Kissen geklöppelte Blumen durch mit der Hand genähte und mit Picots besetzte Stege zu einem Ganzen, der flandrischen Guipure. Der „point d'Angleterre", welcher übrigens wenig oder gar nicht in England selbst, sondern in den Niederlanden angefertigt worden und um die Mitte des 18. Jahrhunderts sehr beliebt war, bestand aus sehr feinem geklöppeltem Réseau, auf welchem man die einzeln geklöppelten Blumen applicirte. In Brüssel befestigte man auch einzeln mit der Nadel gearbeitete Blumen und Ornamente auf geklöppeltem Réseau.

Um die Bedeutung der Spitzen in der Tracht zu veranschaulichen, sind in diesem Saal auch Trachtenbilder: Oelgemälde, Kupferstiche und Photographien ausgestellt. Einer der besten Spitzenmaler Franz Hals (Amme mit dem Kinde!). Gute Spitzen auch bei Rembrandt (Junger Mann in St. Petersburg, Dame im Buckingham Palace) und M. Mierevelt (Friedrich Heinrich von Oranien mit einer genähten Zacken-Spitze über dem Panzer, deren Seitenstück in der Sammlung). Stiche von P. Drevet nach H. Rigaud mit Points de France (Henry Oswald, Cardinal d'Auvergne; J. B. Bossuet; Herzogin von Nemours).

Mit Ausnahme weniger, gesondert ausgestellter Stücke verdankt das Museum seine reiche Spitzen-Sammlung einer Schenkung von Frau Dr. Marie Meyer. Nahezu der ganze Bestand dieser Sammlung ist von der Schenkerin in der Probstei gesammelt worden. Aufmerksam gemacht durch das gelegentliche Vorkommen von Kissenüberzügen mit Zwischensätzen alter Spitzen in jener Gegend des nordöstlichen Holsteins, stellte Frau Dr. Meyer dort sorgsame Nachforschungen an. Das Ergebniss war ein überraschendes: fast in allen Häusern der alten Bauerngeschlechter fanden sich Spitzen der edelsten Art. Es galt nun nicht nur, diese aus ihren Verstecken hervorzuziehen, sondern auch die glücklich erlangten Stücke, welchen langer Gebrauch an der Bettwäsche übel mitgespielt hatte, wieder in ihrer ursprünglichen Schönheit herzustellen. Frau Dr. Meyer hat beide Aufgaben mit grosser Energie und vollem Verständniss gelöst und schliesslich ihren Spitzenschatz, damit er dem Vaterlande erhalten bleibe, dem Hamburgischen Museum geschenkt, die Doubletten aber dem Thaulow-Museum in Kiel.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).



Point de France, genähte Spitze mit Kronen, Vasen, Baldachinen in Réseau. Anfang des 18. Jahrhunderts. Br. 18. cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

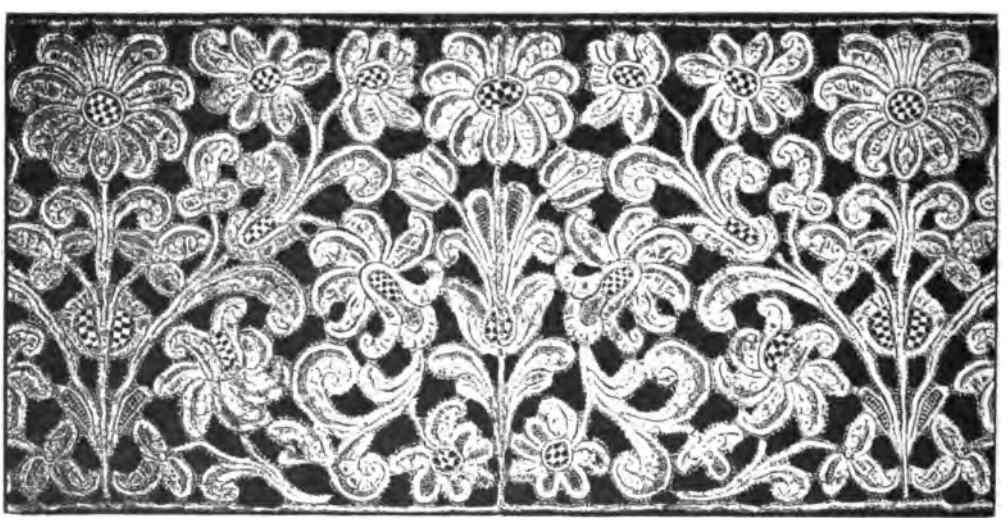
Schon der erste Blick auf diese als Probsteier Spitzen-Sammlung im vierten Zimmer aufgestellten köstlichen Nadel- und Klöppelspitzen lässt erkennen, dass wir es hier nicht mit den Erzeugnissen des Hausfleisses der Probsteierinnen, sondern mit kostbaren Arbeiten aus aller Herren Länder zu thun haben. Nahezu alle vom Ende des 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Arten genähter und geklöppelter Spitzen sind durch typische Beispiele vertreten. Venedig, Frankreich und die Niederlande haben von ihrem Besten beigesteuert — gewiss auch das Land selber, dessen Bevölkerung von Geschlecht zu Geschlecht diese Spitzen bis auf unsere Tage vererbt hat. Gerade hier aber, wo man neue Aufschlüsse vermuthet, muss die Antwort vorläufig unterbleiben. Nur fragende Hinweise auf diese oder jene Möglichkeit scheinen einstweilen berechtigt. Weniger schwierig ist die Frage, wie dieses reiche Erbe fremdländischer Spitzen den Probsteiern zugeflossen. Zwei Quellen kommen hier in Betracht. Nach dem was wir von dem kunstgewerblichen Luxus wissen, den niederdeutsche Bauern anderer Gegenden, getrieben haben, darf uns nicht Wunder nehmen, dass die wohlhabenden und freien Bauern in der fruchtbaren, einst durch niederländische Kolonisten bevölkerten Probstei es sich auch etwas kosten liessen, zum Schmucke ihrer Frauen und ihrer Betten schöne Spitzen aus weiter Ferne zu beziehen. Der Handel im 17. und 18. Jahrhundert gab Gelegenheit genug zu solchen Käufen; waren doch hier im deutschen Norden auch alle Städter, welche mit der Spitzen-Mode fortschreiten wollten, den Italienern, Franzosen und Niederländern tributpflichtig. Ferner wird zu dem Spitzenerbe der Probsteier eine Thatsache beigetragen haben, welcher wir auch in anderen Beziehungen bei unseren Bauern begegnen, diejenige, dass die von den Städtern als altmodisch abgestossenen Dinge eine Zufluchtstätte bei den Bauern fanden, welche schönen Hausrath zu schätzen und ihn, von Modelaunen unbeirrt, besser zu hüten verstanden als die

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Stadtbewohner. So mag manche Venetianer Reliefspitze oder flandrische Guipure, nachdem sie bei den adeligen Stiftsdamen des Preetzer Klosters oder den Gutsherrinnen der Gegend ausgedient hatte, in ein Bauernhaus gerettet, dort nur bei Kindtaufschmausen und Hochzeiten aus der Truhe an's Licht gezogen sein und so in leidlicher Erhaltung es bis zu den Tagen

Genähte Venetianische Reliefspitze, Mitte des 17. Jahrhunderts. Breite 16½ cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

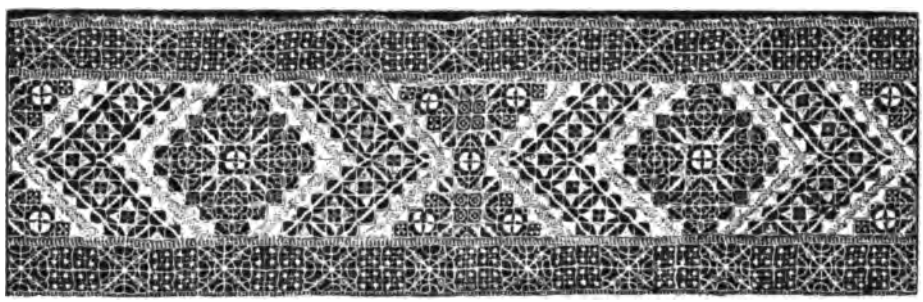
gebracht haben, da Frau Dr. Meyer die Schätze zu heben verstand. Auffällig ist, dass in der Sammlung die luftigen und zarten flandrischen und nordfranzösischen Klöppelspitzen der Rococo-Zeit von Valenciennes, Malines, Binsch fast nicht vertreten sind. Damals um die Mitte des 18. Jahrhunderts scheint die Kauflust oder Kaufkraft der Probsteier nachgelassen zu haben, man begnügte sich mit den der Valenciennes-Spitze sehr ähnlichen aber gröberen Klöppelspitzen der Gegend von Tondern.



Flandrische Klöppelspitze, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Breite 25 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

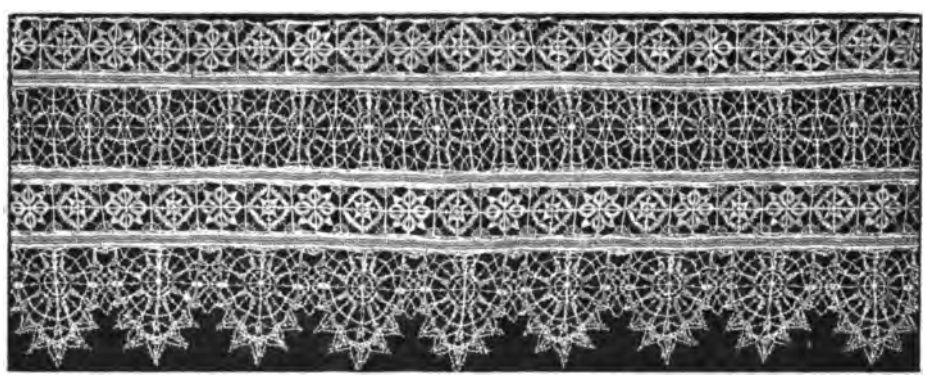
Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Bei der Verwirrung, welche noch in der Zuweisung vieler Spitzen an bestimmte Mittelpunkte der alten Näh- und Klöppel-Industrien herrscht, schien es nicht angemessen, den reichen Inhalt der Probsteier Spitzen-Sammlung nach örtlichen Gruppen geordnet auszustellen. Sie sind daher nach technischen Gesichtspunkten gruppirt und weiteren Forschungen muss vorbehalten bleiben, eine geschichtliche und geographische Sonderung durchzuführen. In fünf Gruppen sind die Nadelspitzen, in sechs die Klöppelspitzen mit ihren schönsten Stücken zur Schau gestellt.



Genähte Spitze, aus Leinengewebe mit ausgezogenen und ausgeschnittenen Fäden. Deutschland, 16.—17. Jahrhundert. Br. 13 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

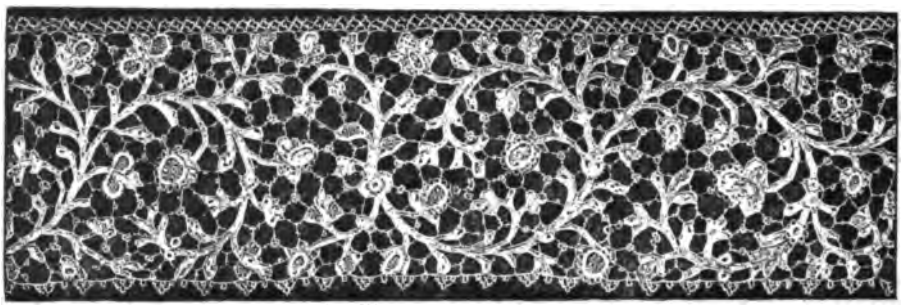
Die erste Gruppe umfasst die auf ausgezogenem und ausgeschnittenem Leinengrund gearbeiteten Spitzen, den punto tirato und tagliato der Italiener. Hier die Ursprungsländer zu bestimmen, ist unmöglich, da den geometrischen Motiven dieser Nadelarbeiten der nationale Grundzug fehlt. Sie haben sich einfach aus der Technik entwickelt. Mögen einzelne dieser Spitzen aus Italien oder den Niederlanden ihren Weg nach Holstein gefunden haben, so wird man doch nicht fehlgreifen, wenn man gerade in dieser Gruppe eigene Arbeiten der Probsteierinnen vermuthet; ist doch, wie dies unsere Mustertücher (M. vgl. S. 60) beweisen, in den Landschaften der Niederelbe und in Schleswig diese Art von Stickerei durch das ganze 17. Jahrhundert mit einer Fertigkeit geübt worden, welche hinter den Leistungen der Italienerinnen nicht zurücksteht. Dabei ist der Einfluss der Sibmacher'schen Vorlagen, welche hier viel verbreitet gewesen sein müssen, unverkennbar.



Spitze, die schmalen Borden ausgenähte Arbeit, die breite Borde und die Zacken geklöppelt. Deutschland, 16.—17. Jahrhundert. Br. 14 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

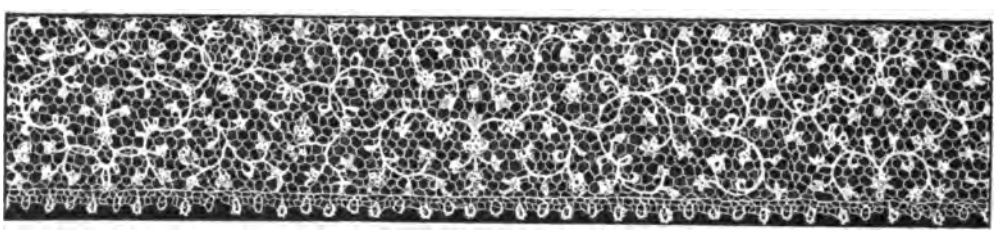
Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Seltener findet sich die ächte Reticella-Spitze, bei welcher kein gewebter Grund benutzt, sondern das Fadengerippe frei vorgespannt wird. Sie findet bei Zackenspitzen Verwendung. Für die Zwischensätze der Bett- und Tischwäsche herrscht die ausgezogene Arbeit vor. Bisweilen werden dergleichen Zwischensätze auch mit geklöppelten Zacken verbunden. Zackenspitzen von ausgezogener Arbeit fanden sich nicht, wohl aber ausnahmsweise eine der spanischen Solspitze ähnliche gröbere Abart der Reticella mit grossen Sternmustern.



Genähte venetianische Reliefspitze, ca. 1700. Br. 9 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

In besonderer Schönheit tritt die Gruppe der venetianischen Reliefspitzen der Mitte des 17. Jahrhunderts hervor. Die breiten Borden mit den die Fläche in grossen Spiralen füllenden kräftigen Blüthenranken lassen keinen Zweifel an ihrer Herkunft bestehen. Unter den schmalen Borden finden sich einige von minder gutem Relief, welche eine weniger geübte Hand verrathen und vielleicht als einheimische Nachahmungen der italienischen Vorbilder angesprochen werden dürften.



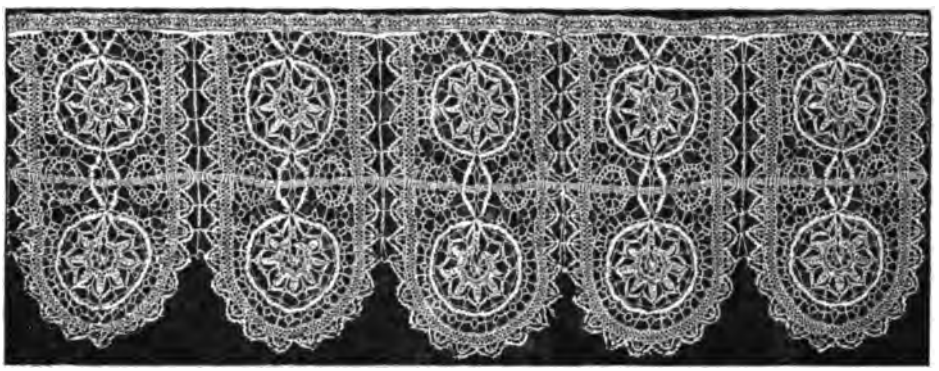
Genähte französische Spitze, point de France, Anfang des 18. Jahrhunderts. Br. 7 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

Eine dritte Gruppe vereinigt die französischen Nadelspitzen. Die oben beschriebenen Eigenthümlichkeiten der points de France sind deutlich erkennbar. Eine Borde, welche an flachen Ranken kleine frei aus der Fläche wachsende Blumen zeigt, könnte auch italienischer Herkunft sein.

Eine vierte Gruppe umfasst Nadelspitzen ungewissen Ursprungs. Ihre Zeichnung erinnert theils an venetianische, theils an französische points, aber nirgend zeigen sie das eigenthümliche Relief derselben. Einige scheinen Nachbildungen geklöppelter flandrischer Guipuren zu sein. Wahrscheinlich verbergen sich gerade in dieser Gruppe in Holstein selbst angefertigte Stücke. Das gleiche gilt von den Bändel-Spitzen. Ein vorher fertig geklöppeltes oder mit der Nadel gearbeitetes Bändchen, welches allen Ornamenten, den Ranken, Blättern und Blumen zu Grunde liegt, durch Stege mit Picots zusammen gehalten und mit durchbrochenen Füllungen einzelner, von den Bändchen eingefassten Flächen belebt wird, prägt dieser Spitzenart einen eigenen Stil auf.

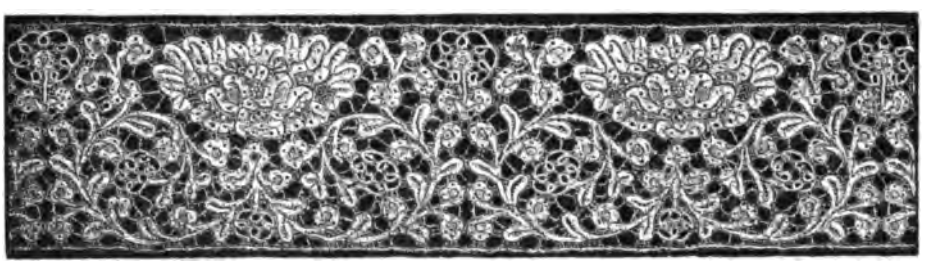
Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Unter den Klöppelspitzen umfasst die Gruppe der Zackenspitzen die ältesten Arbeiten, ohne dass jedoch alle derselben mit Sicherheit in die zweite Hälfte des 16. und die erste des 17. Jahrhunderts zu versetzen wären. Wurde die Zackenspitze auch um die Mitte des letzteren aus der vornehmen Tracht verdrängt, so behauptete sie doch noch lange ihren Platz an der Tisch- und Bettwäsche. Auch diese Gruppe zeichnet sich durch besonders schöne Beispiele aus. Italienischer, niederländischer, französischer oder deutscher Ursprung lassen sich nicht feststellen.



Geklöppelte Zackenspitze. 17. Jahrhundert. Br. 13 cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

Prachtvoll bieten sich die Gruppen der flandrischen und brabanter Klöppelspitzen des 17. Jahrhunderts dar. Auf den Borden und Zwischensätzen entfaltet sich grossblättriges Rankenwerk, welches entweder in grossen Schlangenlinien ohne Unterbrechung fortlaufend oder in symmetrischen Sträussen auftritt, welche wachsend das Feld mit zwei abwechselnden Motiven füllen. Grosse Blumen, flach ausgebreitete und tulpenförmig halbgeschlossene, entblühen den Ranken.



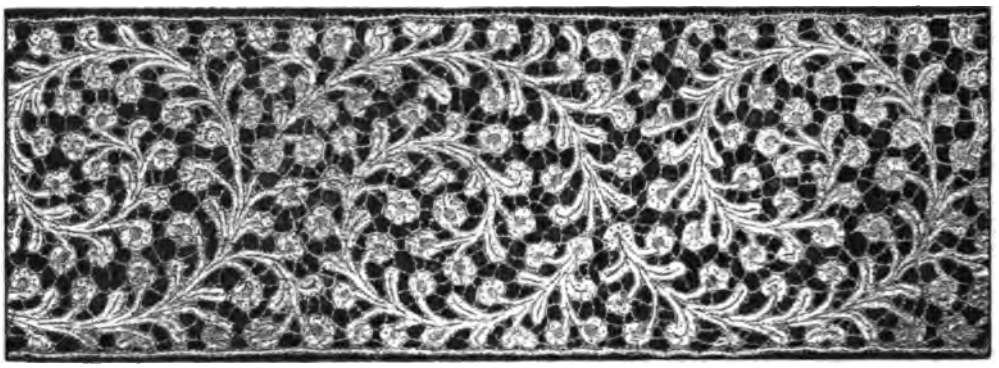
Geklöppelte flandrische Spitze. 17. Jahrhundert. Br. 9½ cm. Probsteier Spitzen-Sammlung.

Die erste dieser Gruppen enthält solche Guipuren, bei welchen die Zwischenräume des Ornaments unausgefüllt bleiben und als leere rundliche Löcher wirken. Zusammenhang ist den Ranken dadurch gegeben, dass an den Berührungspunkten die Klöppelfäden der angrenzenden Theile sich unauffällig verflechten. Dies Verfahren, mit dem die schönsten und grössten Stücke gearbeitet sind, führt zu verhältnissmässig dichten Mustern.

Lockerer gestalten sich die Ranken der Zwischensätze in der zweiten Gruppe, da sie hier nicht mehr Stützpunkte an einander zu suchen brauchen, sondern durch Stege verbunden sind. Letztere sind bei keinem unserer Muster mit der Nadel gearbeitet, sondern mit dem Ornament zusammen geklöppelt. Unmerklich entwickelt sich hierbei der Netzgrund durch Kreuzung der Stege. Zunächst ergiebt sich daraus ein Netz viereckiger Maschen, dessen Starrheit man gern durch Muschen aus kleinen Rauten mildert.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Endlich in der dritten Gruppe sehen wir die Zwischenräume der Ranken mit sechseckigem Maschenwerk ausgefüllt. Anfänglich ist es locker und unregelmässig, indem die Sechsecke sich in den Mitten der Zwischenfelder vergrössern. Später füllen ganz regelmässige kleine Sechsecke den Grund. Immer ist dieser mit dem Muster in einem Stück geklöppelt. Das Rankenwerk erscheint auch hier lockerer und schlanker, als wenn die Lücken unausgefüllt bleiben.



Geklöppelte Spitze. Genua oder Flandern. 17. Jahrhundert. Br. 13½ cm.
Probsteier Spitzen-Sammlung.

Eine vierte Gruppe umfasst Klöppelspitzen, deren Ursprung von Einigen nicht in den Niederlanden, sondern in Genua gesucht wird. In der Technik gleichen diese Spitzen denen der zweiten flandrischen Gruppe und auch hier finden sich entweder laufende oder symmetrisch wachsende Ranken. Die ornamentale Grundform derselben ist aber eine abweichende. Die Spiralen entwickeln sich in strengeren, weniger in die Länge gezogenen Linien und sind an Stelle der grossen Blätter und Blumen mit zungenförmigen Blättchen und kleinen rundlichen Blumen meist in regelmässigem Wechsel besetzt.

Eine fünfte Gruppe enthält solche Klöppelspitzen unbekannter Herkunft, deren Ornamente sich keiner der übrigen Gruppen einordnen, oder die sich durch technische Besonderheiten auszeichnen. Bei einer Borde, vielleicht Arbeit einer Brabanterin, sind die durchbrochenen Mittelfelder der Blumen mit frei vortretenden Zotteln besetzt.

Endlich sind noch diejenigen Klöppelspitzen zu beachten, deren Ursprung im Lande selbst, in der Gegend von Tondern mit Sicherheit festgestellt ist. Alte, im Gewerbemuseum zu Flensburg bewahrte Musterbücher tondernscher Spitzenhändler mit zahllosen Abschnitten von ihnen vertriebener Spitzen haben diesen Nachweis gestattet.

Dieses Ergebniss ist aber nicht von erheblicher Tragweite, da die Proben der Musterbücher sich nicht über die Mitte des 18. Jahrhunderts zurück erstrecken. Sie lassen die Frage offen, ob nicht manche der schönen Zackenspitzen und der als flandrische Klöppelspitzen bezeichneten Zwischensätze ebenfalls im Schleswigschen entstanden sind. Nach der von Fräulein J. Mestorf in Kiel i. J. 1884 im Anschluss an unsere Probsteier Spitzen-Sammlung veröffentlichten Abhandlung „Zur Geschichte der Spitzen“ wurden schon i. J. 1639 Spitzen im Tondernschen geklöppelt. Dass diese von der damaligen Spitzenmode, in welcher noch die Zackenspitzen vorherrschten, abgewichen seien, ist nicht anzunehmen. Weitere Forschungen müssen versuchen, die hier von Fräulein Mestorf mitgetheilten, auf die alte Tondernsche Spitzen-Industrie und die Ploener Kanten-Klöppelei bezüglichen Ueberlieferungen mit den im Lande erhaltenen alten Spitzen, insbesondere denen der Probsteier Sammlung, in Zusammenhang zu bringen.

Spinnräder und Klöppelkissen.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Den Erzeugnissen weiblicher Handfertigkeit schliessen sich die von den Frauen bei deren Herstellung benutzten Geräthe, Spinnräder und Klöppelkissen, an.

Neben dem uralten Spinnen des Fadens aus der Hand nur mittelst Kunkel und Spindel tritt schon im Alterthum die Benutzung mechanischer Vorrichtungen auf. Zuerst das Handspinnrad, dessen mittelst einer Kurbel bewirkte Umdrehung durch eine Schnur ohne Ende auf eine wagrecht lagernde Spindel übertragen wird. Erst zu Anfang des 16. Jahrhunderts wird das Spinnrad in Deutschland durch den Tretschemel verbessert, dessen durch den Fuss der Spinnerin bewirkte Auf- und Abwärtsbewegung mittelst der Stange auf das senkrechte Rad und die wagrechte Spule übertragen wird. In dieser Gestalt hat sich das Spinnrad auch bis heute bei unserer Landbevölkerung erhalten. Vordem war es Jahrhunderte hindurch auch im städtischen Hause ein nothwendiges Geräth, dessen Gebrauches jede deutsche Frau kundig war. Ein so viel benutztes Geräth, das in der Aussteuer der Braut einen Ehrenplatz einnahm und als Attribut der fleissigen Hausfrau seine Bedeutung noch über die Zeit seiner wirklichen Benutzung hinaus bewahren konnte, hatte überall Anspruch auf schmuckvolle Gestaltung. Das leichte Gestänge und Räderwerk, aus welchen es zusammengesetzt ist, bot nicht Körper genug für reiche Schnitzerei, nicht Flächen genug für eingelegte Arbeit, war aber ganz geschaffen für die Anwendung von Drechslerarbeit. Die Stäbe, Stangen und Speichen liessen sich auf der Drehbank mannigfach und zierlich profilieren und allerlei technische Spielereien, das Drechseln von Schraubenwindungen, von beweglichen Ringen, von durchbrochenen Knäufen fanden hier schickliche Verwendung. So wurde das Spinnrad zum Hauptstück des Drechslergewerbes, seine geschickte Herstellung ein Beweis erlangter Meisterschaft.

Ausgestellt u. A. ein Nürnberger Spinnrad des 17. Jahrhunderts; ein sehr zierliches, aus Bayern stammendes Spinnrad nebst Garnwinde, deren bescheidene Schnitzereien am Fussbrett und an einigen Knöpfen sie in die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts verweisen; ein aus Schleswig-Holstein stammendes Spinnrad nebst Haspel, an welchen mit aufgelegten kleinen Ornamenten aus gesägtem Holz, angehängten vergoldeten Troddeln und aufgesetzten Blumenvasen des Guten zu viel gethan ist. Zu beachten die auf den friesischen Inseln in Gebrauch gewesenen Spinnrockenleder mit abgepassten, gepressten und bemalten Verzierungen.

Auch den alten Klöppelkissen, von denen zwei, das eine a. d. J. 1793, mit angefangenen Spitzenborden aus der Gegend von Tondern ausgestellt sind, sieht man es an, dass sie ihren Besitzerinnen mehr waren als Handwerksgeräth. Die feinen Drechselprofile der Klöppel sind noch mit Ringelchen bunter Glasperlen hübsch umwunden.

Daneben sind einige alte deutsche Musterbücher ausgelegt, wie solche den Frauen, welche hier im deutschen Norden Spitzen nähten oder klöppelten, vorgelegen haben mögen. Das älteste ist das 1601 zu Frankfurt a. M. bei Romani Beati sel. Erben gedruckte Spitzenbuch (theils nach Sibmacher, theils nach italienischen Mustern). Dann Johan Sibmacher's Modelbuch von 1604 und der Rosina Helena Fürstinn Neues Model-Buch v. 1705 (z. Th. nach Sibmacher).

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Neuzeitige hamburgische Stickereien.

Frau Dr. Marie Meyer hat dem Museum mit ihrer Probsteier Spitzen-Sammlung eine Anzahl Stickereien überwiesen, welche aus dem von ihr in Gemeinschaft mit Fräulein Bertha Hövermann als technischer Leiterin und Frau E. Schreiber als Zeichnerin i. J. 1879 in Hamburg begründeten und von diesen beiden Damen noch jetzt geleiteten Atelier für Kunststickerei hervorgegangen sind. Diese in dem Schrank zur Rechten der Mitte des Saales der Spitzensammlung ausgestellten Stickereien sind zum grössten Theil zu Anfang der achtziger Jahre entstanden. Sie haben schon in der Fach-Ausstellung, welche die „Union centrale des arts décoratifs" i. J. 1882 zu Paris veranstaltet hatte, ihre Probe bestanden. In der fünfzehnten, die Stickereien umfassenden Gruppe dieser Ausstellung ragten die von Frau Dr. Marie Meyer vorgeführten Handstickereien so hoch über diejenigen aller übrigen Wettbewerber empor, dass ihnen allein die höchste Auszeichnung, die Goldene Medaille, zuerkannt wurde. Der von Eduard Didron verfasste officielle Bericht der Jury gedenkt derselben mit hoher Anerkennung. Er ist überrascht von der ausserordentlichen Mannigfaltigkeit der Arbeiten, von ihrem vortrefflichen Stil und ihrer vollendeten Ausführung. Er bewundert die angemessene Anwendung der alten Stickweisen und das Streben, nicht nur nachzubilden, sondern Neues zu schaffen und schliesst mit dem Wunsche, die französischen Ateliers möchten dem Beispiel folgen, welches ihnen von einem zwar noch sehr jungen, aber schon so hervorragenden Etablissement gegeben worden sei.

Der gegenüber stehende Schrank birgt gleichfalls ein Werk des Meyer'schen Ateliers, das Frühstücksgedeck (Tischtuch und sechs Servietten), mit welchem Frau Dr. Meyer auf jener Pariser Ausstellung unter sieben Wettbewerbern um den ausgeschriebenen Preis den Sieg davon trug und mit der „Plaquette de bronze" ausgezeichnet wurde. Es war dies die höchste Auszeichnung, welche vergeben wurde. Unter den anderen Bewerbern um elf in derselben Gruppe ausgeschriebene, andere Stickereien betreffende Preise, bei welchen Frau Dr. Meyer sich nicht betheiligt hatte, wurde nur ein einziger Aussteller, und auch dieser nur bedingungsweise, der Plaquette würdig erachtet.

Hervorzuheben sind: Rothstickereien auf Leinen, in der Technik den alten italienischen Stickereien der Sammlung nachgearbeitet, aber mit neuen Mustern; darunter ein Handtuch mit gestickter Borde (Nesselmuster) nach derjenigen einer der Servietten des Gedeckes, welches i. J. 1881 der Prinzessin Victoria Augusta von Schleswig-Holstein und dem Prinzen Wilhelm von Preussen von einer Vereinigung Schleswig-Holsteinischer Frauen und Jungfrauen als Hochzeitsgabe überreicht wurde. (Die gesammten, im Atelier von Frau Dr. Marie Meyer entworfenen und ausgeführten Muster, veröffentlicht in Lichtdruck bei Strumper & Co. Hamburg 1881, mit Einleitung von Dr. J. Brinckmann.) — Ferner Taufkleid in reichster Weissstickerei, Täschchen mit Goldstickerei und metallenen Bügeln a. d. kunstgewerblichen Werkstatt v. R. Bichweiler in Hamburg.

Neben den Meyer'schen Stickereien ist eine grosse nach einem Muster desselben Ateliers von Frau Auguste Gerson ausgeführte Decke in Rothstickerei ausgestellt, welche auf der Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung d. J. 1889 mit der silb. Medaille ausgezeichnet und später dem Museum von ungenannten Freunden geschenkt ist.

Kaminbehang, vielfarbige Seidenwirkarbeit eines hamburgischen Hautelisse-Wirkers von ca. 1600. Länge 1 m 75.

Die Arbeiten der Bildwirker.

Tapisserien-Gobelins.

Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

Das Verfahren der Bildwirkerei, eine senkrecht oder wagerecht gespannte Fadenkette durch Einziehen und Befestigen farbiger Fäden mit ornamental oder bildmässig zusammenwirkenden Farben-Flächen zu bedecken, reicht in ein hohes Alterthum zurück und darf für älter gelten als das Weben bunter Muster mit durch die ganze Kette laufenden Schussfäden. Angewandt auf das Einfügen farbiger wollener Zierstücke in das leinene Grundgewebe von Kleidungsstücken, begegnet es uns in den Gewändern aus ägyptischen Gräbern spätrömischer und frühchristlicher Zeit. (Man vgl. die Abb. auf S. 17, 19 u. 20) und ebenso in den mit kufischen Inschriften verzierten arabischen Seidengeweben, welche aus denselben Gräbern herrühren. Auch die alten Culturvölker Süd-Amerikas und Ost-Asiens haben es geübt. Es dient im europäischen Mittelalter, dessen grossen Bedarf an Wandteppichen zum zeitweiligen Schmuck der Wohnräume und Kirchen zu decken, und wird von da an ohne Unterbrechung bis in unsere Tage zu gleichem Zwecke gepflegt, freilich unter sehr ungleicher Betheiligung der Völker. Seine höchste Blüthe erreicht es im 15. und 16. Jahrhundert in Flandern, während Italien zurückbleibt und seiner Lust an figurenreichem Bilderschmuck der Wände mehr durch Frescomalereien als durch bewegliche nach den Vorzeichnungen der Maler gewirkte Bildteppiche genügt.

Vor anderen Städten der Niederlande war Brüssel im 16. Jahrhundert ein Mittelpunkt der gewerbmässigen Herstellung grosser Bildteppiche. Zahlreiche Teppichfolgen mit biblischen oder antiken Historien in reichen Umrahmungen von Grottesken oder üppigen Frucht- und Blumengehängen gingen aus seinen Werkstätten hervor. Jedoch lassen sich erst vom Jahre 1528 an, wo das doppelte B (Brüssel in Brabant) zu Seiten eines Schildes als Marke aller in Brüssel gewirkten Teppiche vorgeschrieben wurde, diese von den ähnlichen Erzeugnissen von Antwerpen, Brügge, Löwen, Oudenarde, Lille, Tournay und anderen Städten, wo diese edle Kunst gleichfalls blühte, unterscheiden.

Der einzige grosse Wandteppich der Sammlung, eine Brüsseler Hautelisse-Wirkerei des 16. Jahrhunderts mit figurenreicher Darstellung, hängt im ersten Zimmer der Möbel-Abtheilung. Rechts thront König David neben seiner Gemahlin, während zu beiden Seiten des Thrones je zwei Personen des Hofstaates stehen. Diese sowohl wie das königliche Paar geben in Mienen und Gebärden ihrem Entsetzen Ausdruck über die Kunde, welche ein links vom Thron dargestellter Krieger überbringt. Der Krieger, in reicher Rüstung und langflatterndem Mantel, weist mit der Rechten zurück auf das von ihm gemeldete Ereigniss, das sich im Hintergrunde abspielt. Dort sieht man nämlich unweit eines palastartigen Gebäudes zwei Kriegsleute im Begriff,

Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

einen schon zu Boden gesunkenen Mann vollends zu tödten. Dargestellt ist die Ermordung Abner's, des Feldhauptmannes Sauls durch Joab und seinen Bruder Abisai (2. Sam. 3,27) und in der Hauptdarstellung die Meldung dieser That vor David, welcher den Verdacht einer Mitschuld von sich weist. Den breiten Rand füllen dichte Gehänge von naturalistisch gebildeten Blumen und Früchten, zwischen welchen Vögel und Schmetterlinge angebracht sind. Die unteren Ecken des Randes enthalten im Gerank figürliche Scenen: links hockt ein gehörnter Faun, in der Rechten den Kinnbackenknochen eines Thierschädels haltend, die Linke einer neben ihm gelagerten Bacchantin auf die Schulter legend, (entlehnt aus Dürer's Stich „Der grosse Satyr" Bartsch 73) — rechts sitzt eine Frau, in deren Schoos ein nackter Knabe angstvoll geflohen ist.

Am Untersaum die brüsseler Marke, am rechten Seitensaum eine Hausmarke als Abzeichen des Verfertigers oder des Händlers, auf dessen Bestellung der Teppich gewirkt worden.

Im 17. Jahrhundert übernimmt Frankreich unter Ludwig XIV. die Führung mit den Erzeugnissen seiner Staats-Manufactur, deren von einem früheren Besitzer ihrer Baulichkeiten entlehnter Name „les Gobelins" sich nur in Deutschland als landesläufige Bezeichnung aller verwandten Arbeiten eingebürgert hat. Von Flandern und Frankreich aus ziehen öfters Bildwirker an fremde Fürstenhöfe, wo sie vorübergehend ihre Kunst betreiben. In Spanien, in Schweden, in Dänemark, in Russland, in England und in Deutschland sehen wir Werkstätten von Bildwirkern zeitweilig in Thätigkeit. Aber nur in Frankreich hat diese Kunst alle Wandelungen des Staates, der Gesellschaft und des Geschmackes siegreich überdauert. Dort wird sie in der Manufacture des Gobelins noch wie vor Jahrhunderten gepflegt und geübt, vor Allem, um die öffentlichen Bauten des Staates mit herrlichen Bildteppichen zu schmücken.

Zweierlei Verfahren finden bei der Bilderwirkerei Anwendung. Bei dem einen werden die Leinenfäden, welche die Kette bilden, senkrecht gespannt. Die Schlingen, lisses, mittelst welcher der Arbeiter die Fäden der Kette an sich ziehen und diese somit in eine vordere und eine hintere Hälfte trennen kann, sind hier hoch oben an den Fäden befestigt. Daher wird diese Arbeit als „tapisserie de haute lisse", hochschäftige Bildwirkerei, bezeichnet. Während der Arbeiter die farbigen Wollen- und Seidenfäden mittelst kleiner Spulen zwischen die mit Hülfe der „lisses" (Litzen) in ein vorderes und ein hinteres Fach getrennten Kettenfäden einschaltet, sie mit der Spulenspitze und einem beinernen Kamme dicht aneinander schlägt und nach Vollendung eines geschlossenen Farbenfleckens den abgeschnittenen Faden befestigt, sitzt er hinter dem Teppich. Er muss, um der Uebereinstimmung der Vorderseite der Wirkerei mit dem hinter seinem Rücken aufgestellten Carton sicher zu sein, seinen Platz verlassen und vor die Kette tretend, den Carton und die gewirkte Nachbildung freien Auges vergleichen. Die rein mechanische Nachbildung ist daher ausgeschlossen; der Arbeiter muss selber ein Künstler sein.

Bei dem zweiten Verfahren, der Basse-lisse-Wirkerei, liegt die Vorzeichnung unter den wagerecht gespannten Kettenfäden, deren Litzen mit Hülfe einer Tretvorrichtung angezogen werden. Der Arbeiter hat das Vorbild, wenn auch abgeschwächt, zwischen diesen Fäden stets vor Augen. Er kann aber nicht auf die nach unten gewendete Schauseite des Teppichs blicken, sondern hat immer nur dessen Kehrseite vor sich.

Da die sich zum Bilde zusammenfügenden Farbenflecken jedoch auf beiden Seiten, abgesehen von den kreuz und quer laufenden Befestigungsfäden wesentlich gleich sind, kann auch auf diesem bequemeren und daher billigeren Wege eine annähernd getreue Nachbildung des Cartons erreicht werden, nur dass bei der Basse-lisse-Wirkerei der fertige Teppich das Spiegelbild des Cartons ergeben wird, während bei dem Haute-lisse-Verfahren eine Umkehrung des Cartons nicht stattfindet. Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

Nur wenn man den gewirkten Teppich mit seinem Carton vergleichen oder aus anderen Merkmalen auf eine Umkehrung des Bildes schliessen kann, lässt sich bestimmen, ob man eine hoch- oder eine tiefschäftige Wirkerei vor sich hat. Im Uebrigen führen beide Wege zum selben Ziel.

Während das Mittelalter die Darstellungen auf den Bildteppichen flach hielt und demgemäss auch die Hintergründe behandelte, schritt die Bildwirkerkunst zur Zeit der Renaissance mehr und mehr dazu, durch Anwendung zahlreicherer Farbentöne und Abschattungen den gewirkten Teppich dem gemalten zu nähern. Im 18. Jahrhundert büssten die Teppiche vollends ihren auf der Technik beruhenden Stil ein, und bis auf die neueste Zeit hat die Gobelin-Manufactur die täuschende Nachahmung von Werken des Pinsels als höchstes Ziel betrachtet. Erst in unseren Tagen hat man diesen Abweg verlassen, auf dem man schliesslich bis zur Anwendung von 14 400 Farbtönen gelangt war. Man sucht jetzt den Gobelins mehr die eigenartige Schönheit zu bewahren, welche sich aus ihrer Herstellungsweise und ihrer Bestimmung zwanglos ergiebt.

Deutschland hat nur geringen Antheil an dem Ruhme der Teppichwirkerei. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts zog Maximilian I. flandrische Tapissiers nach München. Unter dem Grossen Kurfürsten und unter Friedrich I. wirkten französische und flandrische Teppichwirker für die preussischen Schlösser. Später, im 18. Jahrhundert, wurden Bildteppiche ausser in München und Berlin auch in Dresden und in Heidelberg gewirkt. Nirgend aber entfalteten diese Werkstätten eine ausgedehnte und dauernde Thätigkeit.

Um so mehr fällt in's Gewicht, dass auch in Hamburg während des ganzen 17. Jahrhunderts Hautelisse-Weber gearbeitet haben. Das nicht seltene Vorkommen von Tapisserien mit Wappen hamburgischer Geschlechter jener Zeit liess dies erwarten. Bestätigt ist es durch den urkundlichen Nachweis, dass im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts niederländische „hautelisseurs“ — ein Jehan le Coq (1593), Claude de Wymelle (1594), Claus Caluwaert (1594) und Samuel de Mercourt (1596) in Hamburg ihr Gewerbe betrieben haben. Aus d. J. 1674 wird von einer Ansicht der Stadt Hamburg mit ihren 22 Bollwerken berichtet, welche der holländische Maler Franciscus Anama für einen „Plattwerker“ daselbst abgemalt habe „auf Patron-Papier ins Platte, so dass dieser danach weben konnte“, woraus freilich nichts wurde, da Maler und Weber sich über den Preis des Cartons nicht einigen konnten. Von dergleichen grossen Wandteppichen hamburgischer Arbeit ist in Hamburg nichts erhalten, wohl aber wird im Museum eine Anzahl schöner Stuhlkissen und ein Kaminbehang bewahrt, welche als Arbeiten jener hier thätigen niederländischen Hautelisseurs angesprochen werden dürfen.

Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

Als Arbeiten hamburgischer Bildwirker zu beachten:

Kamin-Behang. Orpheus leierspielend in einer von Thieren belebten Landschaft. Heraldisch rechts Wappen des hamburgischen Geschlechtes von Eitzen: in Blau aufgerichteter Triangel, als Helmzier gespaltene Raute zwischen zwei Büffelhörnern. Links in Blau mit Gold getheiltem Schild steigender Löwe in verwechselten Tinkturen; Helmzier wachsender Löwe zwischen Büffelhörnern (kein Hamburger Wappen) ca. 1600. (Geschenk des Herrn Dr. C. Aug. Schröder). (M. s. d. Abbildung am Kopfe dieses Abschnittes.)

Stuhlkissen aus dem Kloster Herwardeshude, ca. 1600.

Zwölf Stuhlkissen aus dem ehemaligen Kloster Herwardeshude bei Hamburg. Mit Ausnahme der mit Frucht- und Blumenhaufen gefüllten Ecken wird das ganze Feld von einem grossen Wappen eingenommen. Im Schilde der h. Johannes der Evangelist, der Patron des Klosters, nach seiner Darstellung auf dem silbernen Deckel des Evangelienbuches aus demselben Kloster. Als Helmschmuck der gothische Krummstab der Aebtissin. (Buch und Krummstab sind unter den Arbeiten kirchlicher Goldschmiedekunst ausgestellt). Elf dieser in ihrer ursprünglichen Farbenpracht erhaltenen Kissen mit schwarzem Grunde, das zwölfte in geringerer Ausführung

auf weissem Grunde. Da der h. Johannes als Spiegelbild des Johannes auf dem Buche erscheint, ist anzunehmen, dass diese Kissen Basse-lisse-Wirkereien sind. Um 1600. Fünftes Zimmer (zweites der Nordseite).

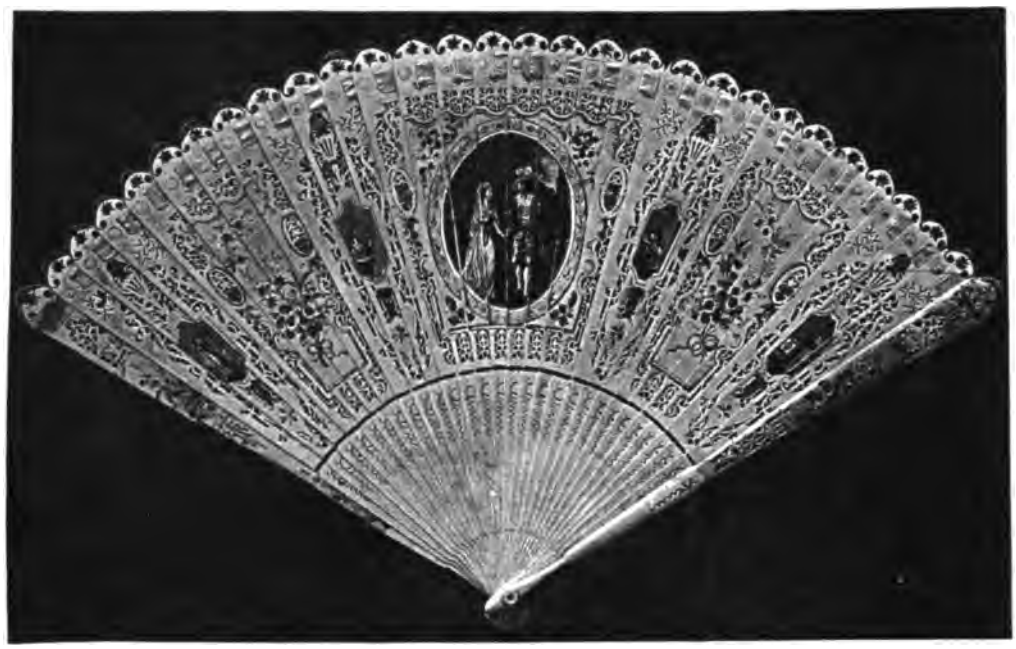
Stuhlkissen. Im Mittel-Rechteck Orpheus leierspielend, von Thieren umgeben. Umrahmung von Blumenmotiven. Die Wappen beziehen sich auf das im Jahre 1599 vermählte Ehepaar Elert Esich, Kaufmann u. Rathsherrn in Hamburg († 3. Aug. 1640) und Gertrude Esich, geb. Moller (* 1579, † 14. Sept. 1649).

Stuhlkissen mit Orpheus, von Thieren umgeben (andere Darstellung). In der Umrahmung Rollwerkmotive mit Blumen- und Frucht-Büscheln. Rechts Wappen der hamburgischen Familie Wetken; links der hamburgischen Familie von Eitzen (mit dem Bären). Hamburg, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Stuhlkissen, Arbeit eines niederelbischen Bildwirkers der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Zwei Stuhlkissen. In schwarzem Grunde ein Pfau bezw. ein Papagei auf schwerem Blumengehänge. (M. s. d. Abbildung). Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Stuhlkissen. In grossblumiger Umrahmung (u. a. Rosen, Tulpen, Mohn) rundes Mittelfeld mit Darstellung des Apostelgesch. 16, 25 ff. erzählten Ereignisses. Als Paulus und Silas sich im Gefängniss zu Philippi befinden, öffnen sich nachts infolge eines Erdbebens alle Thüren; der Kerkermeister eilt herbei und will sich tödten, da er glaubt, die Gefangenen seien entflohen. Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts



Fächer von Elfenbein mit Sägearbeit und Malerei. Die Medaillons in Sepia mit wenig Roth für die Gesichter und blauer Luft. Die Blumen bunt. Ende des 18. Jahrhunderts.

Die Fächer.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

Der Gebrauch des Fächers reicht in das hohe Alterthum zurück. Eine seiner ältesten Formen, der grosse, an einem langen Stab befestigte Federfächer ist als ein Abzeichen der Herrscherwürde aus dem alten Aegypten auf die römischen Kaiser übergegangen und lebt noch in den grossen Pfauenwedeln fort, welche dem Papste bei feierlichen Aufzügen nachgetragen werden. Feder-Fächer begegnen uns auf griechischen Vasenmalereien in den Händen der Frauen und im Mittelalter beim Messopfer zur Kühlung des Priesters und zur Abwehr der Fliegen, verschwinden aber im 14. Jahrhundert aus dem liturgischen Brauch der Kirche, um im 16. Jahrhundert nur noch den Frauen zu dienen. Eine andere alte Form des Fächers, die tabella, ein an leichtem Stabe befestigtes dünnes, leicht hin und her zu schwingendes geschnitztes Brettchen, hat das Alterthum nicht überlebt. Eine neue Form, den Fahnen-Fächer, sehen wir im 16. Jahrhundert in den Händen Tizianischer Schönheiten. Um diese Zeit tauchen auch die ersten Faltfächer auf, welche von da an ausschliesslich herrschen.

Im 17. Jahrhundert wird die Mode des Fächertragens eine allgemeine; Maler, Schnitzer und Edelschmiede wetteifern in der Anfertigung kunstvoller Fächer. Man schnitzt die Stäbe aus Elfenbein, Perlmutter oder Schildpatt und bemalt entweder die ganze Fläche des aus dünnem weissen Leder halbkreisförmig geschnittenen Fächers mit mythologischen oder anderen Bildern oder beschränkt diese auf ein von Ornamenten eingefasstes Medaillon. Erst um 1700 kommt der gebrochene Fächer in Aufnahme, bei welchem die Stäbe in dem halbkreisförmigen Ausschnitt des Fächer-

blattes sichtbar werden und nun auch hier eine besondere Ausschmückung verlangen. Anfänglich verwendet man breite Stäbe, welche sich lückenlos aneinander fügen und unter dem gemalten Fächerblatt eine feste Fläche bilden, auf welcher sich zarte Flachreliefs entwickeln, die man oft noch mit ganz dünnem Goldblech in mehreren Tönen überkleidet. Auch Spitzenfächer mit eingeschalteten feinen Gouache-Malereien kommen vor. Die Deckstäbe schmückt man mit ciselirtem Edelmetall, mit Email und Edelgestein. Um diese Zeit beginnen auch die ganz aus dünnen Elfenbeinplättchen ohne ein ledernes Blatt zusammengesetzten kleinen Fächer. Ihre Flächen werden anfänglich mit feinen Lackmalereien überkleidet, unter denen der Grundstoff verschwindet. Später beschränkt man die Malereien auf Medaillons und durchbricht die in ihrer Naturfarbe belassenen übrigen Flächen in zierlichen Sägemustern, welche mit flachen Reliefs abwechseln. Gegen Ende der Rococo-Zeit, welche zugleich eine Blüthezeit des Faltfächers war, sinkt der Geschmack. Die Stäbe werden schmäler und lassen zwischen sich sperrige Lücken. An Stelle des feinen Leders verwendet man Papier als Grund der Malerei. Schliesslich spart man sich diese und druckt die Fächerbilder auf Papier oder Seide. Damit war zur Zeit der grossen Revolution dem Fächer eine politische Laufbahn eröffnet. Bedruckt mit den Bildern eines Marat, Mirabeau, oder des jugendlichen Bonaparte, oder mit Emblemen des Königthums macht er in Frankreich die politischen Parteiungen mit, während in Italien noch die alte Schule der Fächermaler magere, doch zierliche Ornamente, in denen Louis XVI. und Loggien-Motive sich mischen, auf feines Zickleinleder zu malen fortfährt. Die Empire-Zeit bereichert uns um kleine Faltfächer aus farbiger, mit Gold- oder Stahlflittern bestickter Seide zwischen Stäben aus dunklem Holz oder Schildpatt mit eingelegten Pailletten. Das 19. Jahrhundert hat in seiner zweiten Hälfte zu einer neuen Blüthe der Fächermalerei geführt, bei welcher Paris wie im 17. und 18. Jahrhundert wieder den ersten Rang behauptet.

Viertes Zimmer (erstes der Nordseite).

In China war von Alters her eine an die antike tabella erinnernde Form des Fächers, der Blattfächer, üblich, während die Japaner sich schon Jahrhunderte vor ihrer Berührung mit dem Abendlande eines Faltfächers eigener Erfindung bedienten, von dem ohne Beweis angenommen wird, dass er den europäischen Faltfächern des 16. Jahrhunderts als Vorbild gedient habe. Bei dem Faltfächer Japans bleiben die leichten Bambusstäbe meist ohne Schmuck, das papierne Fächer-Blatt aber ist von jeher würdig des Pinsels der angesehensten Maler und Schönschreiber erachtet worden. Nicht die bildmässig ausgeführten Darstellungen herrschen dabei vor, sondern man hält die leichte, meist nur in schwarzer Tusche hingeworfene Künstlerskizze für einen dem Zweck des Fächers angemesseneren Schmuck.

U. A.: Rococo-Fächer: Stäbe aus Elfenbein geschnitzt, mit dreifarbiger Goldauflage, das Blatt mit Gouachemalerei: Rast im Dorfe. — Stäbe aus Schildpatt geschnitzt mit dreifarbiger Goldauflage. Das Blatt mit Gouachemalerei: Weinlese.

Fächer der Zeit Ludwig XVI.: Stäbe aus Elfenbein geschnitzt, mit Silberauflage. Das seidene Blatt bestickt mit Silberpailletten, zwischen denen Gouachemalereien, in der Mitte Familien-Concert. Am Rand gemalte Nachahmungen blauweisser Wedgwood-Gemmen. — Elfenbein gesägt mit Medaillons in Sepia und bunten Blumen (M. s. d. Abb.).

Fächer aus der Zeit der ersten Republik: Stäbe Holz. Das papierne Blatt bedruckt mit einer Allegorie zur Verherrlichung von Bonapartes Siegen in Italien und auf den Frieden von Compoformio. („Paix glorieuse an VI e “) 1797.

Vorderwand eines Kastens mit Wismuthmalerei, süddeutsche Arbeit v. 1557. Länge 31 cm.

Wismuthmalereien.

Fünftes Zimmer (erstes der Nordseite).

Im 16. Jahrhundert blühte in Nürnberg und anderen süddeutschen Städten das Gewerbe der Wismuthmaler, welche Kästchen, Schachteln und allerlei hölzerne Geräthe mit bunten Verzierungen auf einem Wismuthgrunde bemalten. Der Name Wismuth lässt sich bis zum Jahre 1472 zurückverfolgen. Er tritt zuerst auf zur Benennung von Zechen (Gruben) und ist wahrscheinlich von der Lage derselben in dem Schneeberger Revier „Wiesen" abgeleitet, von wo er später auf das dort gewonnene Metall übertragen wurde. Das von den Nürnberger Wismuth-Malern angewendete Verfahren ist allmählich ausser Gebrauch gekommen und schliesslich verschollen. Untersuchungen, welche der Direktor des chemischen Staatslaboratoriums Herr Prof. Dr. F. Wibel auf Grund des unten erwähnten Wismuthkastens angestellt und im Anschluss an den Jahresbericht des Museums für 1890 veröffentlicht hat, haben dargethan, dass bei dem alten Verfahren das reine unlegirte Wismuth zu Grunde gelegt wurde. Streicht man auf Holz einen mässig dünnen Brei von Kreide mit Leimlösung, lässt diesen erhärten, schleift dann dessen Oberfläche eben, überzieht diese abermals mit dünner Leimlösung und streut jetzt etwas feingepulvertes Wismuth darauf, so lässt sich nach dem Trocknen die bis dahin noch mattgraue Oberfläche mit dem Polirstein sehr leicht zu einem schönen glänzenden, zusammenhängenden Metallüberzug umarbeiten. Auf diesen Metallgrund malte man mit Oelfarben, oft erst, nachdem man ihn mit gelbdurchscheinendem Firniss überstrichen hatte, welcher dem durchschimmernden Metallglanz einen warmen, goldigen Ton gab.

Kasten mit Wismuthmalerei. Auf dem Deckel ein junges Paar zu Seiten eines Brunnenbeckens in einem mit blühenden Stauden bewachsenen Garten. Die übrigen Flächen bemalt mit grün, weiss und roth gemalten Erdbeerranken, Schneeglöckchen, Stiefmütterchen, kleinen Nelken. Auf der Vorderwand zwei Wappen. 1557. (M. s. d. Abb.).

Drei Seitenwände eines Holzkästchens; niederrheinische Arbeit des 14. Jahrhunderts. Jede aus einem Brettchen mit ausgehobenem Spiegel, in welchen eine durchbrochene, bemalte Holzplatte eingelassen ist. Spiegel und Rahmen mit goldigem Grund. Dargestellt das Liebesabenteuer einer von einem Waldmenschen entführten, endlich mit ihrem Geliebten vereinigten Dame. Die chemische Untersuchung hat ergeben, dass der den Kreidegrund deckende, bläulich weisse Metallgrund kein Wismuth enthält, sondern aus Blei mit geringer Beimengung von Zink besteht. Die goldige Farbe ist ihm, wie später dem Wismuthgrund, durch einen Anstrich von durchsichtigem gelben Lack gegeben.

Bemalter Schnitt zum Nürnberger Einband mit der Hasenjagd v. J. 1475. Dicke des Buches 9 1/2 cm.

Die Bucheinbände.

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Die antike Form der Buchrolle wurde schon zur Zeit des sinkenden Römerreiches allmählich durch die heute im Abendlande ausschliesslich herrschende Form des Buches verdrängt. Wie die äussere Ausstattung des Buches für den weltlichen Gebrauch sich im Mittelalter bis zum Ende des 14. Jahrhunderts gestaltete, ist durch erhaltene Beispiele nicht bezeugt. Zahlreich aber sind die für kirchlichen Gebrauch bestimmten Handschriften in den Prachtbänden überliefert worden, mit welchen sie für die Benutzung und Schaustellung beim Gottesdienst oder aus besonderer Verehrung für den heiligen Inhalt ausgestattet wurden. Die Schauseite der hölzernen, mit Leder oder Geweben überzogenen Deckel dieser Bücher wurde mit geschnitzten Elfenbeinplatten, nicht selten mit noch aus römischer Zeit stammenden Tafeln konsularischer Diptychen, mit Metallplatten, welche mit byzantinischem Zellenschmelz oder mit Grubenschmelz verziert, graviert, nielliert oder getrieben waren, belegt, mit Edelsteinen, nicht selten mit antiken Glasflüssen oder Gemmen geschmückt. Die ganze Entwickelung der mittelalterlichen Edelschmiedekunst lässt sich an diesen Prachtbänden verfolgen.

Aus dem späteren Mittelalter haben sich auch in Hamburg zwei schöne Beispiele derartiger Einbände erhalten, das der Kirche St. Petri gehörige Lectionarium aus dem 14. Jahrhundert und das Buch des Herwardeshuder Klosters aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang gemäss sind dieselben neben den Geräthen und Gefässen kirchlichen Gebrauches in einer anderen Abtheilung der Sammlungen zur Schau gestellt.

Der Einband des Buches für das bürgerliche Leben hatte sich wahrscheinlich schon vor der Erfindung der Buchdruckerkunst so gestaltet, wie wir ihn während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, der „Wiegen-Zeit" der gedruckten Bücher antreffen. Feste Holzdeckel, mit Schliessen zusammengehalten, umschlossen das Buch; der lederne Ueberzug der Holzdeckel war mit allerlei kleinen Stempeln in Handpressung blind — ohne Vergoldung — bedruckt, bisweilen auch mit grösseren Plattenstempeln „Stöcken", welche mittelst einer Presse aufgeprägt wurden. Selten nur trat an die Stelle des Stempeldruckes die freie künstlerische Verzierung des Leders durch Ritzen, Schneiden, Treiben und Punzen.

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Eines der schönsten erhaltenen Beispiele dieser Art der äusseren Buchausstattung ist unser Nürnberger Einband mit der Hasenjagd v. J. 1475. Von der Bedeutung desselben für die Geschichte des Bucheinbandes zeugt die Thatsache, dass er seit etwa 20 Jahren in den meisten diese Geschichte behandelnden Werken abgebildet wird — zuletzt noch in Leon Gruel's „Manuel de l'amateur de reliures, Paris 1887." Für uns knüpfen sich an den Besitz dieses Einbandes die ersten Versuche in getriebener und gepunzter Lederarbeit, aus denen sich im Laufe eines Jahrzehnts eine nicht unbedeutende, in mehreren Werkstätten mit gutem Erfolg betriebene Industrie entwickelt hat. Er umschliesst das in Folio gedruckte Buch:

„Liber qui dicitur Supplementum" — „insculptum Nurmbergae ductu Joannis Sensenschmid . . . . . Andreae Frisner de Bunsidel . . . . . MCCCCLXXV". Die Holzdeckel sind mit geschnittenem und gepunztem dunkelbraunen Leder überzogen. Im Mittelfelde des Schaudeckels zwischen gothischen Laubranken ein Reiter, auf dessen erhobener rechten Hand eine Eule sitzt, und Windhunde, welche einen Hasen packen; in den schmalen Randfeldern Laubranken, deren Blätter zum Theil als Maskenfratzen oder grotteske Thierköpfe gestaltet sind. Alles ausgeführt in scharf eingeschnittenen Umrissen mit stellenweiser Unterschneidung und leichter Buckelung einzelner Stellen; der Grund mit dem Perlpunzen gleichmässig vertieft. An den Ecken und in der Mitte, wo jetzt fehlende Metallbeschläge sassen, sind Rosetten in das glatte Leder leicht eingeritzt. Auf der Rückseite grotteske Ungeheuer in einer Einfassung von Laubwerk von gröberer Zeichnung und flüchtigerer Ausführung. Auf dem Schnitt sind grotteske, mit den Hälsen verschlungene und in Laubranken auswachsende Thiere in brauner Zeichnung leicht aufgemalt. (Abb. S. 101). (Aus der T. O. Weigel'schen Sammlung.)

Die mit Blindpressungen verzierten deutschen Buchdeckel vom Ende des Mittelalters sind durch Linien, welche mit dem Falzbein am Lineal gezogen sind, in Felder abgetheilt. Meist umgeben schmale Randfelder rahmenartig ein Mittelfeld, dessen im Verhältniss zur Breite allzugrosse Höhe durch die Einschaltung eines inneren Rahmenstückes oben und unten oder durch Anordnung einer Inschrift ausgeglichen wird. Die Rahmen sind meistens mit spätgothischem Rankenwerk, häufig dem um einen Stamm gewundenen Zweige, oder mit regelmässig verstreuten Rosetten verziert; auf der Mittelfläche vereinigen die Stempel sich häufig zu einem Flachmuster, welches an die gewöhnlichen Webemuster der Spätgothik, das geschweifte Sprossenwerk mit den grossen Füllblumen, erinnert. Metallene Eckbeschläge, Mittelbuckeln und Haften für die oft ledernen Schliessen vervollständigen das spätgothische Buch, dessen äussere Gestalt in Deutschland noch lange fortlebte, als die innere Ausstattung schon vom Geiste der Renaissance durchweht war.

Ausgestellt sind zwei Einbände dieser Art:

Deutscher Leder-Einband zu „Cassiodori — in Psalterium expositio" gedruckt zu Basel von Joh. de Amerbach, 1491, Folio. Mittelfeld mit spätgothischem Teppichmuster (symmetrische Blumen in aufsteigendem Sprossenwerk) in doppelter mit kleinen aneinandergesetzten Platten gepresster Einfassung, davon die innere ein mit Laubwerk umwachsener Stamm, die äussere ein Zackenornament; in den Ecken Rosen.

Deutscher Leder-Einband mit Blinddruck zu der „Reformacion der Stat Nüremberg — gedruckt zu Nürnberg von Friedrich Peypus, 1522". Der Titelholzschnitt „Sancta Justicia" von Albr. Dürer, alt colorirt. Folio. Aehnliche Ornamente wie vorstehender Einband, Mittel- und Eckbeschläge aus gestanztem Messingblech.

Im 16. Jahrhundert wird die äussere Ausstattung der deutschen Bücher durch die häufigere Anwendung von Reliefs in Stockdruck bereichert, bald in braunem Kalbleder, bald in weissem Schweinsleder. Bei frühen und sorgfältigen Abdrucken der in Metall geschnittenen Stöcke kommen die Feinheiten der Arbeit zu schöner Geltung.

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Deutscher weisser Schweinsleder-Einband mit Plattenpressung zu des Joh. Gudenus Auslegung des Buches Josua, „gedruckt zu Frankfurt a. M. von Sigmund Feirabent, 1565". Einband vorn mit dem grossen Wappen und Namen des „Augustus, Herzog zu Saxen und Churfürst, A H Z S C" — vom Jahre 1579. Das kleine sächsische Wappen, der dänische Löwe und der Reichsdoppeladler wiederholt in der Randeinfassung, abwechselnd mit einer Vase mit Blumenstrauss, Wappen des herzoglichen Hofbuchbinders Jacob Krausse, daneben dessen Initialen J. K. Auf der Rückseite das grosse Wappen der „Anna, geborne aus Königlichem Stamm zu Denmarck, Hertzogin zu Saxen" in gleicher Einfassung; hellblauer Schnitt.

Deutscher Kalbleder-Einband mit Plattenpressung vom Jahre 1567. Klein Octav, ohne Inhalt. Auf der Schauseite als Mittelstück der Sündenfall; am Baumstumpf, auf welchem Adam sitzt, die Marke HB. Auf der Rückseite Abels Ermordung durch Kain mit derselben Marke und einer anderen aus M und V gebildeten Marke darunter. Einfassung mit kleinen antiken Köpfen in Renaissance-Laubwerkstreifen.

Bei kleinen Einbänden deckt das Bild- oder Wappen-Relief mit seiner einfachen Einfassung die ganze Fläche; bei grösseren Formaten füllt man, da die Vergrösserung des Stockes technische Schwierigkeiten bietet, entweder die Mitte durch Nebeneinanderdrucken mehrerer Stempel oder man verdoppelt oder vervielfacht den Rahmen. Letzteres, durch die Anwendung der Buchbinderrolle sehr erleichterte Verfahren ist das gebräuchlichste, führt aber in Deutschland zu grossem Missbrauch. Ein im Verhältniss zur Grösse des Buchdeckels viel zu kleines Mittelfeld wird von einer Unzahl sich wiederholender Einfassungen umrahmt; die Ornamente derselben laufen sich todt oder überschneiden sich ohne Rücksicht auf die in dem Renaissance-Blattwerk angebrachten Köpfe und Figuren; die durch letztere vorgeschriebene senkrechte Stellung der Ornamente wird ausser Acht gelassen und die Rolle gedankenlos wagerecht weitergeführt. Bis in das 17. Jahrhundert werden Schweinsleder-Einbände in Deutschland auf diese Art verziert. In Hamburg sind Stempel des 16. Jahrhunderts, insbesondere eine Kranzrolle, welche verschlungene Schnüre mit Palmetten-Blüthen zeigt und einfach oder verdoppelt anwendbar ist, zur Pressung der Einbände der Bücher des Hypotheken-Amtes noch bis in unsere Tage in Gebrauch geblieben.

Ein Beispiel später Anwendung des geschilderten missbräuchlichen Verfahrens ist der Einband der grossen Nürnberger Bibel vom Jahre 1604.

Neben dieser den landläufigen Einband der deutschen Renaissance kennzeichnenden Richtung treten vereinzelte Bestrebungen auf, den Einband individueller und künstlerischer zu gestalten. Dieselben beruhten einerseits auf Deutschland eigenthümlichen Versuchen, der Lederdecke durch mehr oder minder weitgehende vielfarbige Bemalung reichere Wirkung zu verleihen, andererseits auf der von Italien ausgegangenen Handvergoldung.

Wohl haben auch die Italiener und Franzosen Bucheinbände bemalt, jedoch — von den unter orientalischem Einfluss entstandenen Venetianer-Einbänden abgesehen — nur in Flächen, um auf lederfarbenem, mit feinen

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Goldornamenten übersponnenem Grund farbige Bandverschlingungen und Kartuschen wirkungsvoll abzuheben. Die Bemalung der deutschen, auf Wittenberg und die Werkstätten der Cranachs zurückgeführten Einbände geht darüber hinaus und von der Flächendecoration zur bunten Bemalung, selbst mit Bildnissen. Bei anderen, aber selten mit genügender Sorgfalt durchgeführten deutschen Lederbänden ist der Flächencharakter bewahrt, die Bemalung aber nicht mit Handvergoldung, sondern mit Plattenstempeln verbunden, welche die Umrisse des Ornamentes blind vor- und nach erfolgter Bemalung golden nachdruckten. Beispiele der ersteren Art fehlen uns. Zwei Beispiele letzter Behandlung sind:

Deutscher Einband von braunem, auf Holzdeckel gezogenem Kalbleder mit Platten-Vergoldung und Bemalung, zu Doctor Martin Luthers „Hauss-Postilla über die Sontags und der fürnemesten Feste Euangelien, gedruckt zu Frankfurt a. M. bey Georg Raben, Sigmund Feyerabend und Weygand Hanen Erben, 1564". Die Stempelplatte — Bandverschlingung mit Arabesken in Goldumrissen — viermal neben einander gedruckt; alles Ornament in Blau, Weiss, Roth, Grün, Gelb bemalt, jedoch so, dass jedes Viertel eine andere Vertheilung der Farben ergiebt. Goldschnitt mit verschlungenen Punktlinien bepunzt. Gegossener Messingbeschlag. Die Titeleinfassungen und die in den Text gedruckten biblischen Bilder in alter bunter Bemalung mit Goldhöhung. Die Initialen in Silber oder Gold auf farbigem Grunde.

Deutscher Einband aus Kalbleder mit Plattenvergoldung und Bemalung, zu des Adamus Franciscus „Margarita Theologica, gedruckt Curiae Varisc. Typis Pfeilschmidiis, 1592". Kl. Octav. Der ganze Deckel mit einer Platte bedruckt; die von senkrecht gestricheltem Grund sich abhebenden Rollwerk-Ornamente, Arabesken und Masken, blau, gelb, grün, weiss, roth bemalt.

Wenig geübt wurde in Deutschland die Handvergoldung mit kleinen Stempeln. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts nach Deutschland gekommen, erfuhr dieses Verfahren zwar insofern eine eigene Ausbildung auf deutschem Boden, als die Einzel-Motive der Handstempel nicht blosse Nachbildungen italienischer oder französischer Motive waren, und auch das aus ihnen zusammengesetzte Ornament in Vertheilung und Anordnung deutsche Eigenart zur Schau trägt, seine Anwendung bleibt aber eine sehr beschränkte. Aus der i. J. 1566 vom Kurfürst August von Sachsen zu Dresden eingerichteten Hofbuchbinderei sind die meisten derartigen Einbände hervorgegangen. Andere nicht minder schöne, in der Wolfenbütteler Bibliothek bewahrte, sind auf andere Fürsten aus sächsischem Stamm zurückzuführen. Unserer Sammlung fehlen derartige Einbände.

Vielfache Anwendung hat in Deutschland diejenige Art der Handvergoldung gefunden, bei welcher die Verzierungen mittelst kleiner Platten hergestellt werden. Die Herstellung bleibt hierbei eine mechanische im Vergleich mit der künstlerisch freien bei der eigentlichen Handvergoldung. Meist bedient der Buchbinder sich einer Platte für die Mitte und einer bezw. zweier Platten für die Eckstücke, dazu noch der Rolle für die Einfassungen. Beispiele derartiger Handvergoldungen sind:

Deutscher (Augsburger) Einband aus braunem Kalbleder mit Platten- und Rollen-Vergoldung, zu einem im Jahre 1572 anlässlich der Verehelichung des Mathias Paller und der Katharina Im Hoff angelegten, bis 1484 zurück und bis 1656 fortgeführten handschriftlichen „Register der Herren von der Bürgerstuben zu Augspurg Hochzeit". Quer-Folio. Auf dem zweiten Blatt das in Farben mit Goldhöhung gemalte Wappen der Paller und Im Hoff.

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Deutscher Bucheinband vom Anfang des 17. Jahrhunderts. 3/4 nat. Grösse.

Deutscher Einband von dunkelbraunem Kalbleder mit Plattenvergoldung zu des David Chytraeus Historia der Augspurgischen Confession, gedruckt zu Rostock durch Jacob Lucius 1577. Als Mittelstück kleines Oval mit Bandverschlingungen und beblätterten Ranken auf gestricheltem Grund. Rother Schnitt mit goldenen, mittelst der Rolle eingepressten Ornamenten.

Deutscher Einband von hellbraunem Kalbleder mit Plattenvergoldung, aus der Bibliothek des Kurfürsten Christian II. von Sachsen (1591—1611), zu des L. Osiander „Epitomes historiae ecclesiasticae centuria I, II, III", gedruckt zu Tübingen bei G. Gruppenbach, 1592. Quart. In der Mitte Oval mit dem grossen sächsischen Wappen; in den Ecken Wappen haltende Engel auf Rollwerksitzen. Auf dem Goldschnitt das sächsische Wappen farbig gemalt in goldpunktirten Umrissen.

Deutscher Einband von braunem Kalbleder mit Platten- und Rollenvergoldung, zu des G. Nigrinus Offenbarung St. Johannis, gedruckt zu Frankfurt a. M. durch Johann Spies, 1593. Kl. Quart. Auf dem Deckel in rautenförmiger Rollwerkeinfassung allegorische Frauen, vorn die Justitia, hinten der Glaube. Goldschnitt mit Arabesken bepunzt.

Deutscher Einband von braunem Kalbleder mit Plattenvergoldung, zu einem handschriftlichen Gebetbuch „Göttliche schöne Gebete, vor und nach dem . . . Abentmal . . . zu sprechen". In der Mitte Vase mit Blumenstrauss in ovalen Rollwerkrahmen, in den Ecken kleine dreieckige Zierstücke in gestrichelter Vergoldung. Goldschnitt. Ende des 16. Jahrhunderts.

Deutscher Einband von schwarzem Kalbleder mit Platten-Vergoldung. (Graveurzeichen W L) zum Stammbuch des Johannes Christofferus Egen von Regensburg. Anfang des 17. Jahrhunderts. (M. s. d. Abb.)

Im zweiten Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Italienischer Einband v. 1547. Kalbleder mit Handvergoldung. 1/2 nat. Gr.

Von Italien ging in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ein neues Verfahren aus. Auch dort war der Blind- und Plattendruck üblich gewesen. An seine Stelle trat nun die Handvergoldung, d. h. das freihändige Aufdrucken von Stempeln unter Anwendung von Blattgold. Die hiebei verwendeten Stempel aus hartem Gelbguss mit hölzernem Handgriff dienen dazu, kleine Ornament-Motive, Blätter, Blumen, Ranken in das Leder zu drücken. Zugleich mit ihnen verwendet werden die Fileten, leistenförmige Druckwerkzeuge mit gekrümmter Druckfläche zum Eindrücken gerader Linien oder geradlinig verlaufender Ornamentmotive, und die Bogen, mit denen man eine Kreislinie und, da man Bogen von verschiedenem Radius anwendet, jedes aus Kreislinien zusammengesetzte Ornament eindrucken kann. Daneben kommt nur selten die Rolle zur Anwendung. Alle diese Stempel werden zuerst blind in das Leder gedruckt, dann, nachdem die Vertiefung mit Eiweiss ausgepinselt und mit Blattgold belegt, nochmals in erwärmten Zustande, danach das überflüssige Gold abgewischt. Dieses Verfahren führte zu einem neuen Stil der Ornamente auf den Buchdecken. Bandverschlingungen und Ranken mit angesetzten Blättern überspinnen die Fläche, in deren Mitte sie ein Feld für den Buchtitel freilassen, den man damals noch nicht auf dem Rücken des Buches anzubringen pflegte. Bemalung der verschlungenen Bänder mit wenigen Farben tritt bisweilen hinzu. Selten nur werden die Bänder mit Blättchen dünn zugeschärften, gefärbten Leders beklebt. Auf diese Weise mit leichtem, schön vertheiltem Goldranken- und harmonisch gefärbtem Bandwerk übersponnene Decken zeichnen die Bücher aus, welche einst den Bibliotheken des Italieners Thomas Maioli oder des Franzosen Jean Grolier angehörten, welcher von 1510 bis 1530 als Schatzmeister des italienischen Heeres in Mailand, später als Gesandter beim päpstlichen Stuhle lebte und nach seiner Heimkehr die Anregung zu dem ersten Aufschwung der französischen Buchbinderkunst gab.

Die in Frankreich hergestellten Bucheinbände der Renaissance folgen anfänglich dem italienischen Geschmack. Mehrfarbiges Bandwerk, dessen goldene Umrisse mit Bogen und Fileten aus der Hand eingepresst werden, wird mit Leerstempeln verbunden.

In der Regel wird von einer ornamentalen Betonung der Einfassung abgesehen.

Neben den kostspieligen Handvergoldungen gingen übrigens in Italien wie in Frankreich durch das ganze 16. Jahrhundert die wohlfeileren Handels-Einbände, welchen ihre Goldpressungen mit Plattenstempeln unter der Presse aufgeprägt waren.

Das Bandwerk auf diesen Buchdeckeln wurde ebenfalls oft farbig bemalt. Dergleichen Einbände wurden in der Regel gleich in den Druckereien hergestellt und mit den Büchern geliefert.

Im zweiten Zimmer der Nordseite. (Fünftes Zimmer).

Französischer Einband 2/3 nat. Grösse v. J. 1542.

Beispiele des italienischen bezw. französischen Einbandes der Renaissance:

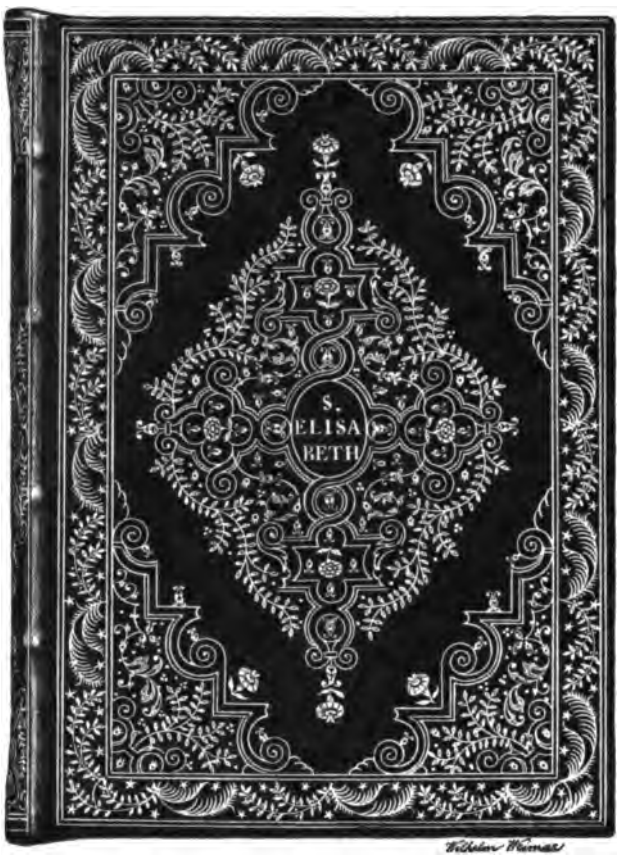
Italienischer Einband von dunkelbraunem Kalbleder mit Handvergoldung, zu des Bernardo Segni italienischer Uebersetzung der Rhetorik- und Poetik des Aristoteles, gedruckt zu Florenz von Lorenzo Torrentino 1549. Alle Linien mit Bogen und Fileten ausgeführt. Der Grund aus der Hand punktirt. (Abb. S. 106).

Französischer Einband aus Kalbleder mit Handvergoldung und Bemalung, zu einer griechischen Ausgabe der Novellen des Justinian, gedruckt zu Paris bei Carola Guillard 1542. Kl. Octav. Die golden umrissenen Bandverschlingungen des Deckels gelb, blau, grün, weiss bemalt, dazwischen eingedruckte kleine Stempel mit der Lilie und einem gekrönten Delphin. Aus der Bibliothek des Dauphins, nachmaligen Königs Franz II. von Frankreich. (M. s. d. Abb.)

Französischer (Lyoner) Einband aus hellbraunem Kalbleder mit Platten-Vergoldung und Versilberung, zu des C. Suetonius XII Caesares, ed. Erasm. Roter. gedruckt zu Lyon bei des Seb. Gryphius Erben, 1558. Der ganze Deckel, klein Octav, mit einer Platte bedruckt. Die Ornamente mit goldenen Umrissen auf wagrecht golden gestricheltem Grunde, zum Theil versilbert.

Im zweiten Zimmer der Nordseite. (Fünftes Zimmer).

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts veränderte sich der Geschmack in den italienischen Buchverzierungen. An die Stelle des grossgeschwungenen Rankenwerkes der Renaissance traten aus Bogen gebildete, mit Lorbeer - Blättchen und kleinen Blüthen von allerlei natürlichen Formen dicht besetzte Zweiglein, auch Palmwedel und spiralige Ranken, welche die Zwischenräume des die Fläche gliedernden glatten Band- und Rollwerkes füllten. Aehnliche Stempel wurden dann auch auf den nur mit einem Mittel- und vier Eckstücken verzierten Deckel verwendet. Ob die neue Richtung in Italien oder in Frankreich zuerst aufkam, steht dahin, gewiss aber wurde sie in letzterem Lande zu ihrer schönsten Entfaltung gebracht, wie u. A. die den Pariser Buchbindern Nicolas oder Clovis Eve zugeschriebenen Bände mit dem Wappen des Büchersammlers de Thou beweisen.



Französischer Einband zu einem Gebetbuch. Ende des 16. Jahrhunderts. 2/3 nat. Grösse.

Französischer Einband aus dunkelrothem Maroquin mit Handvergoldung, zu einem auf Pergament geschriebenen spätgothischen Buche mit kirchlichen lateinischen Gesängen und Noten. Kl. Octav. Auf den Deckeln Mittelstück, vier Eckstücke und Einfassung in Handvergoldung mit Bandverschlingungen, Fanfaren, Lorbeer- und Palmzweigen in der Art des N. Eve. In der Mitte des Vorderdeckels „S. Elisabeth", der Rückseite „Falaize". Ende des 16. Jahrhunderts. (M. s. d. Abb.)

Französischer Einband aus dunkelbraunem Maroquin mit reicher Handvergoldung, zu einem Pontificale Romanum, gedruckt zu Venedig, apud Juntas, 1572. Folio. In der Art des N. Eve. Ende des 16. Jahrhunderts.

Französischer Einband aus rothem Maroquin mit feiner Handvergoldung „à la fanfare", zu des Sr. Loubaissin de la Marque „Advantures heroyques et amoureuses du Conte Raymond de Thoulouze", gedruckt zu Paris bei Toussaincts du Bray, 1619. Octav. Beide Deckelseiten und Rücken übersponnen mit verschlungenem Bandwerk, dessen Zwischenräume mit Spiralranken, feinbeblätterten Lorbeerzweigen und Blümchen ausgefüllt; in der Art der Einbände des Nicolas Eve. Goldschnitt.

Innenseite der Klappe eines türkischen Koranbandes aus dem 16. Jahrhundert. Rothes Leder, der Grund der Ausschnitte golden und hellblau.

Zweites Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Inzwischen waren die Italiener auch mit den Lederarbeiten der am Ostbecken des Mittelmeeres zur Herrschaft gelangten Türken bekannt geworden. Türkische Lederarbeiter wurden nach Venedig gezogen und verpflanzten dorthin ihre Kunst. Die eigenthümliche Technik, deren sie sich in ihrer Heimath bedient hatten, fand freilich keine Nachahmung, wohl aber beeinflusste ihre Zierweise diejenige ihrer italienischen Gewerbsgenossen. Auch die Gliederung der Buchdecke mit einem mandelförmigen Mittelstück und vier geschweiften Eckstücken wurde übernommen, aber zumeist in den ornamentalen Formen der Renaissance durchgeführt. Erst gegen Ende des Jahrhunderts finden sich häufiger venetianische Einbände, welche die türkischen Vorbilder mit ihren vertieften Feldern, aber in anderer Technik unter Beihülfe von Malerei nachahmen.

Die Form des türkischen Buches weicht von der abendländischen insofern ab, als die Decke stets mit einer überschlagenden Klappe versehen ist, welche durch Abschrägung ihrer äusseren Ecken in einer stumpfwinkelig gebrochenen Linie abschneidet. Die Klappe trägt die gleichen Verzierungen, wie der Deckel, über den sie schlägt, und diese Verzierungen sind so gestellt, dass sie diejenigen des von der Klappe verhüllten Theiles des Deckels wieder ergänzen. Die Arabesken oder Blumen-Ornamente, welche sich entweder auf die Mitte und die Ecken beschränken oder auch noch das Feld zwischen diesen Zierstücken überspinnen, erinnern an die Motive der türkischen Fayencen des 16. Jahrhunderts. In leichtem goldenem Relief erheben sie sich über die lederfarbene Fläche, oder auch der Grund ist vergoldet, wobei oft durch Anwendung verschiedenfarbigen Goldes oder durch leichte Farbtupfen, z. B. blaue Blüthen, eine schönere Wirkung erreicht wird. Die zarten Reliefs sind in Vertiefungen des Grundleders gebettet. Hervorgebracht wurden sie mittelst Matrizen, welche in ein Stück dicken Kameelleders vertieft geschnitten sind. In diese drückte man ganz dünn ausgeschärfte, angefeuchtete Lederstückchen ein, welche man zuvor aus dem Leder des Deckels geschnitten hatte, und nachdem sie das Relief erhalten, wieder dort einklebte, woher sie genommen waren. In anderen Fällen wurden grosse metallene Plattenstempel verwendet. Noch grössere Sorgfalt wurde auf die Innenseite der Buchdeckel verwendet. An Stelle der erhabenen Verzierungen traten flache Zierstücke, wieder vier für die Ecken, eines für die Mitte,

Zweites Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

welche aus ganz dünn ausgeschärftem Leder bestanden, in welchem man zierlich durchbrochene Arabesken ausgeschnitten hatte. Die Stelle des Deckels, auf welche diese Zierstücke geklebt wurden, vergoldete oder bemalte man mit lebhaften Farben. Bei den vollkommensten Arbeiten betonte man die Arabesken noch durch Bemalen mit goldenen oder weissen Linien. Während die Verzierungen der Aussenseite ein freieres Blumen-Ornament zuliessen, mussten sich diejenigen der Innenseite streng an den Charakter von Flach-Ornamenten halten.

Handschrift des Divan Muhibbis, d. i. der Dichtungen des türkischen Sultans Suleiman des Grossen (1519—65), geschrieben von Hadschi Muhammed i. J. 961 nach der Flucht des Propheten (1553—54 n. Chr.). Titeleinfassung und Zierleisten in Gold und Farben schön verziert, (m. s. die nebenhängenden Blätter), die Vergoldungen der Handschrift ausgeführt von Kara Mamaji. In gleichzeitiger Einbandmappe von dunkelrothem Leder mit erhabenen zweifarbig vergoldeten Ornamenten aus Blumenranken und S-förmigen Wolkenmotiven in vertieften Feldern. Aehnlich auch die Innenseiten. Einst im Besitze Muhammeds, des Bruders Hasan Agas, Führers der 35. Janitscharen Legion.

Türkische Handschrift des Koran, geschrieben auf Papier um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Mustafa ibn Anar al-Ajjubi. Die ersten beiden Blätter reich in Gold und Farben. Die Anfänge der Suren bezw. ihrer Abschnitte von 10 Versen und die Stellen, bei deren Lesen man sich niederwerfen muss, sind durch Blumenrosetten mit weisser Schrift in Goldgrund angegeben. In gleichzeitigem Einband von braunem Leder mit erhabenen, auf gelbem Goldgrund grün vergoldeten Blumenornamenten in vertieften Feldern. Aus Konstantinopel (Geschenk des Sultans Abdul Medjid an einen hamburgischen Arzt).

Handschrift des 15. Abschnittes (Güz) des Koran mit der 17. Sure und einem Theil der 18., d. i. die Nachtfahrt des Propheten nach Jerusalem und die „Höhle" mit der Siebenschläfersage. Theilband eines Koran, den ein türkischer Güz'a-Leser sich in 30 dergleichen Mappen hatte binden lassen. 16.—17. Jahrhundert. In gleichzeitiger Ledermappe, aussen mit erhabenem, mittelst grosser metallener Plattenstempel gepresstem, vergoldetem Ornament in Goldgrund. Innen mit durchbrochenen Goldornamenten auf in mehreren Farben bemaltem Grunde.

Handschrift des 16. Abschnittes des Koran mit Sure 18,74 bis 20 Ende. Theilbände eines Koran für einen Güz'a Leser. 16.—17. Jahrhundert. In gleichzeitiger Ledermappe ähnlich der vorigen. Die gepresste Randschrift besagt: „Der Prophet (Heil ihm!) hat gesagt: Wer sich mit Gott unterreden will, der lese den Koran. Und er (Heil ihm!) hat gesagt: Der Beste unter Euch ist der, der den Koran liest und ihn lesen lässt. Und ein Wort von ihm (Heil ihm!) ist: Der Beste unter Euch ist der, der den Koran lernt und ihn lehrt. Und ein Wort von ihm ist: Die vorzüglichste Gewohnheit in einer Gemeinde ist das Lesen des Korans. Der Korankundige mit den edlen frommen Schreibern."

Mappeneinband für einen Koranabschnitt, aussen schwarzes Leder, gepresst und vergoldet mit hellblau bemalten Blumen; innen rothes Leder mit ausgeschnittenen schwarzen Ornamenten über blauem Grunde. Türkei, 16. Jahrhundert.

Mappeneinband für einen Koranabschnitt, aussen mit erhabenem, zweifarbig vergoldetem Reliefornament in vertieften Feldern des braunen Ledergrundes, innen mit ausgeschnittenem rothbraunem, weiss gezeichnetem Ornament auf hellblauem und goldenem Grunde. Türkei 16. Jahrhundert (M. s. d. Abbldg. auf S. 109).

Fünf Leder-Matrizen mit vertieften Blumen- und Ranken-Ornamenten für die Herstellung der Lederreliefs auf türkischen Einbänden.

Neben diesen türkischen Einbänden sind zwei venetianische Einbände vom Ende des 16. Jahrhunderts ausgestellt, welche den Einfluss der türkischen Vorbilder zeigen.

Zweites Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

Venetianischer Einband der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach türkischer Art verziert. Die Deckel aus dunkelrothem Leder zeigen vertiefte Felder nach Art der türkischen Einbände der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die erhabenen Arabesken, welche die Vertiefungen füllen, sind jedoch nicht gepresst, sondern nur gemalt, auf Goldgrund mit schwarzen Umrissen, welche theils mit rothen Lasuren, theils mit dick aufgesetzter, emailartiger, ursprünglich weisser Farbe, flüchtig ausgemalt sind. Nur die Wappen in den Mittelstücken sind vorgepresst: vorn der Marcuslöwe, hinten das Wappen (Lombardo) eines von der Republik Venedig zur Regierung der Insel Creta entsandten Rettore, dessen auf Pergament geschriebene Instruction der Einband enthält. Die Eintragungen mit verschiedenen Daten, die jüngste a. d. J. 1574.

Venetianischer Einband der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, nach türkischer Art verziert. Die Fläche der Decken ganz vergoldet, die unregelmässig geschweiften vertieften Felder mit schwarz umrissenen, roth lasirten, weiss betupften Arabesken; die Einfassungen mit Gold-Ornamenten in grünem Grund bei den Seitenfeldern, mit weissem bei den Mittelfeldern. In letztere vorgepresst vorn der Marcuslöwe, hinten das Wappen (Bataglia?) des Rettore, welchem der Doge seine Instruction für die Regierung von Cattaro in diesem Einbande handschriftlich auf den Weg gab. Die Eintragungen unter verschiedenen Daten, die jüngsten v. 1586.

Ebenfalls für Satzungen der Republik Venedig dienten die folgenden rein italienischen Einbände.

Italienischer — Venetianischer — Einband aus rothem Maroquin mit Handvergoldung und Versilberung, zu der auf Pergament geschriebenen Instruction des Dogen Pascalis Ceconia für den als Rector der Republik im Jahre 1590 nach Creta entsandten Hieronimus Justus. Die Fläche in Felder getheilt durch mit Fileten aus der Hand gepresstes, versilbertes Bandwerk; die Felder gefüllt mit grossblättrigen goldenen Arabesken, deren Zweige mittelst Fileten, die Blätter mittelst grosser Blattstempel eingedrückt sind.

Italienischer — Venetianischer — Einband von braunem Maroquin mit Handvergoldung; enthielt ursprünglich die auf Pergament geschriebenen Statuten der italienischen Stadt Legnago. Mit reichem, doch ungenau ausgeführtem Ornament. Bandverschlingungen mit Spiralen (Fanfaren), Nelken, Vögeln, Schnecken etc. Vorn der Markuslöwe, hinten ein blaues, durch zwei goldene Pfähle gespaltenes Wappen.

Zu Anfang des 17. Jahrhunderts treten in der Handvergoldung der italienischen Einbände neue Formen auf, welche den Einfluss der damals in der Tracht herrschenden Spitzenliebhaberei verrathen. Zierliche, an die Zackenspitzen erinnernde Ornamente werden mit kleinen, je eine Zacke ergebenden Stempeln oder mit der Rolle gepresst. Hinzu tritt das formverwandte Motiv der Fächerrosette, welche durch strahliges Aneinanderfügen eines kleinen, an den Deckstab eines Fächers erinnernden Stempels gewonnen wird. Auch in Deutschland findet dieses Fächermotiv häufige Anwendung.

Ebenso in Frankreich, wo um dieselbe Zeit auch die punktirten Stempel in Aufnahme kamen. Nur aus feinen Punkten bestehende Spiralen, kleine Blätter und Blüthen mit punktirten Umrissen sind die Elemente, mit welchen auf vielen französischen Einbänden der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zierlichstes Rankenwerk zusammengefügt wird, welches

Italienischer Einband von rothem Leder mit Fächerstempeln, zu einem handschriftlichen Notenbuch mit geistlichen und weltlichen Gesängen. Anfang des 17. Jahrhunderts. 1/2 nat. Gr.

Zweites Zimmer der Nordseite (fünftes Zimmer).

die Flächen zwischen den mit Kreisbogen und Fileten contourirten Bandverschlingungen füllt oder von diesen Bändern in die glatten Felder ausstrahlt. Derartige Einbände schreibt die Ueberlieferung einem le Gascon genannten Buchbinder zu, über dessen Persönlichkeit Weiteres nicht überliefert ist. Mit den Einbänden in der Art des le Gascon und denen in der Art des Eve hat die französische Buchbinderkunst ihre Höhe erreicht.

Im 18. Jahrhundert treten in Frankreich neue Motive auf. Von den Ecken und den Rändern wachsen symmetrische Ranken in das Feld, dessen Mitte unverziert bleibt oder nur mit einem Wappenstempel bedruckt wird. Auch bereichert man die Fläche durch Auflagen verschieden gefärbten Leders, deren Umrisse man mittelst der Bogen vergoldet und deren Flächen man mit Handstempeln mustert.

Weiche Einbände aus Pergament mit Plattenpressung sind im 17. Jahrhundert besonders in den Niederlanden beliebt. Später kommt die Bemalung fester Pergamentbände in Aufnahme. Die mit Leerstempeln vorgedruckten Ornamente werden mit Lasurfarben ausgemalt oder gebeizt, wobei ein helles Grün und Roth vorherrschen. Bisweilen treten deckende Lackfarben hinzu. So entstehen die fälschlich emaillirt genannten Einbände. Sie kamen besonders häufig in Hamburg vor. Auch das „Regiment" der hamburgischen Buchbinder-Innung in Gestalt einer Rolle ist in gleicher Weise ausgeführt. Beispiele sind u. A.:

Hamburgischer Einband zum Hamburgischen Gesangbuch von 1722. Duodez. Deckel von weissem Pergament mit Blumenvasen in Goldpressung, bemalten Blättern und Blumen. Pergamentspangen mit kleinen bronzenen Engeln.

Hamburgischer Einband zu Luther's deutscher Bibel, gedruckt zu Ulm, 1740. Beigebunden das Hamburgische Gesangbuch von 1739. Rother Maroquin. Innen zwei Vorsatzblätter von gefärbtem und bemaltem Pergament mit Gold- und Silberpressung, mit Widmung von Jacobus Richardi an seine „Herz-Allerliebste Jungfer Braut Margaretha Elisabeth Lorentzen" 1741.

Hamburgischer Einband zum Hamburgischen Gesangbuch von 1751. Rothe Bandverschlingungen gliedern die Deckel, im weissen Mittelfelde Vase mit grossem Blumenzweig, dessen Blätter grün und Blumen blau und roth gemalt sind. Randfelder grün mit goldenen Rococo-Ornamenten.

Metallene Bucheinbände und Buchbeschläge.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Die schweren Holzdeckel der deutschen Bücher grossen Formates des 15. und 16. Jahrhunderts wurden in der Regel durch metallene oder lederne, metallbeschlagene Schliessen zusammengehalten, und die Ecken mit Beschlägen versehen, deren Buckeln das Lederrelief des Einbandes vor dem Abnutzen schützten. In der Folgezeit beschränkte man diesen Beschlag auf die schweren grossen Bibeln, welche in den protestantischen Kirchen benutzt wurden, und auf die Messbücher des katholischen Gottesdienstes. Für die kleinen Gebetbücher, welche man im Hause benutzte und zur Kirche mitnahm, kam im 17. Jahrhundert der Silberbeschlag in Aufnahme. In Süd-Deutschland liebte man, das ganze Buch, Holzdeckel und Rücken, mit Silberblech zu überkleiden, in dessen getriebenen Ornamenten sich vorzugsweise die Augsburger Edelschmiede der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, als der Laub- und Bandelwerk-Stil in seiner Blüthe stand, auszeichneten. Unsere Sammlung besitzt mehrere sehr schöne Arbeiten dieser Art. In Nord-Deutschland beschränkte man sich auf Rand- und Eckbeschläge, oft nur auf Schliessen, bei

Silberner Einband eines Gebetbuches. Süddeutsche Arbeit, vom Anfang des 18. Jahrhunderts. Nat. Grösse.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

denen in den Elbherzogthümern gern das hier so lange gepflegte Silberfiligran angewendet wurde.

Die wichtigsten Stücke sind:

Silberner Beschlag eines holländischen Gebetbuches, Anfang des 17. Jahrhunderts, Eckstücke und Schliessen im Geschmack der Ornamentstiche des Mich. Blondus. Auf den Mittelstücken Verkündigung Mariä und Wappen.

„Aussererlesene Kirchen-, Hauss- und Reiselieder D. Martin Luthers .....gedr. Strassburg, 1667". Die Deckel aus Messingblech sind mit schwarzem Chagrinleder überzogen, dessen silberne Piqué-Ornamente durch Umbiegen ihrer Stifte auf der Unterseite des Bleches befestigt sind. Randeinfassung, Rücken und Schliessen aus Silber, gravirt mit der Verkündigung, der Geburt Christi und der Auferstehung. Beschauzeichen der Stadt Strassburg, Meisterzeichen des dortigen Goldschmiedes Johann Christoph Roth. Ende des 17. Jahrhunderts.

Katholisches Gebetbuch, verfasst von J. J. Natter 1718, handschriftlich. Rücken und Holzdeckel überkleidet mit getriebenem Silber; zwischen reichem Laub- und Bandelwerk die Opferung Isaaks und Christi Kreuzestod, umgeben von Trophäen aus hierauf bezüglichen Gegenständen. (Abb. S. 113). Süddeutsch v. J. 1720.

„Johann Arndt's Paradiess-Gärtlein und Christliches Buch, Beicht- und Communion-Büchlein", gedr. zu Ulm 1720. Rücken und Beschlag der Holzdeckel aus getriebenem Silber; allegorische Figuren (Mässigkeit u. A.), umgeben von Laub- und Bandelwerk. Süddeutsche Arbeit von ca. 1720.

Katholisches Gebetbuch. „Der geheiligte Gottesdienst eines wahren Christen." Augsburg, 1777. In rothem, goldbesticktem Sammetband mit Randbeschlag aus getriebenem Silber, dessen Laub- und Bandelwerk der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehört. Augsburger Arbeit.

Bibel von Dr. M. Luther, Ausgabe in klein Octav, Ulm, 1742. Holzdeckel überzogen mit schwarzem Chagrinleder; Eckenbeschlag und Schliessen aus Kupfer getrieben und vergoldet, mit Engelsköpfen und Rococo-Ornamenten. Süddeutsch.

Dänisches Gesangbuch: „Kirke Psalme-Boog, Kiöbenhavn, 1727." Rücken und Holzdeckel überkleidet mit Silberfiligran über rothem Seidenzeug. Dänische Arbeit.

In demselben Kasten ein mit Silberrelief auf hellblauer Seide und bunten Blumen bestickter kleiner Einband zu „Geistlicher Frauenzimmer Spiegel", gedruckt 1662 zu Amsterdam.

Ein zweiter Kasten enthält Eckbeschläge und Schliessen vom 16. — 19. Jahrhundert. Darunter die aus Silber getriebenen grossen Schliessen mit Laub- und Bandelwerk süddeutsche Arbeiten, die goldene getriebene Rococo-Schliesse und die gegossenen Silberschliessen vom Ende des 18. Jahrhunderts aus Schleswig-Holstein; die Schliessen aus Silberfiligran mit symmetrischen Buchstaben aus der Wilstermarsch in Holstein.

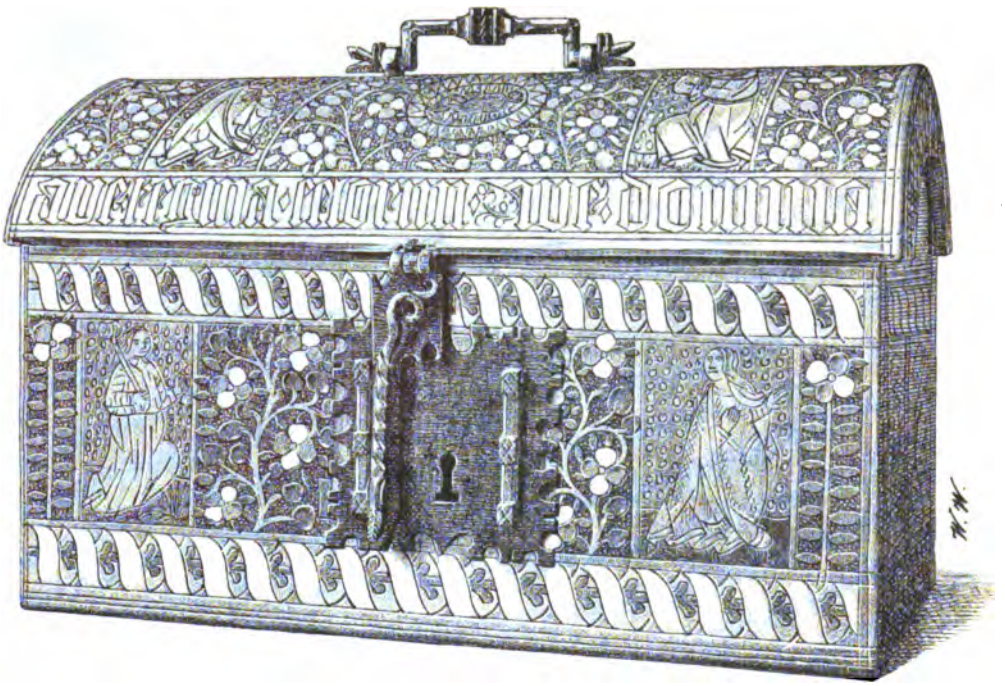
Silberne Schliesse des Evangelienbuches aus dem Herwardeshuder Kloster, ca. 1500. Nat. Gr. (Ausgestellt bei den Werken kirchlicher Goldschmiedekunst).

Helm aus gepunztem und getriebenem Leder. Italienische Arbeit vom Anfang des 16. Jahrhunderts.

Arbeiten aus geritztem und gepunztem Leder. Lederne Kasten, Behälter, Gefässe.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Als Ueberzug von Behältern zu den mannigfachsten Zwecken finden wir das Leder seit dem Mittelalter verwendet. Kapseln von Abendmahlskelchen, von Salbölbüchschen, von Bischofsstäben, von Reliquienbehältern, Dosen und Schachteln für vielerlei Bedürfnisse des weltlichen Lebens z. B. Messerscheiden, Etuis für Toilettengeräthe und ärztliche Bestecke, für Trinkbecher; selbst Jagdflaschen und Becher wurden aus Leder angefertigt oder mit Leder überzogen. Auch für Schutzwaffen, Helme und Schilde, wird es verarbeitet. Um dem weichen Stoffe für diese Zwecke genügende Festigkeit zu geben, ohne seine Elasticität zu beeinträchtigen, wandten die Lederarbeiter des Mittelalters ein später verlorenes, noch nicht genügend aufgeklärtes Verfahren an, das Leder mit fettigen Stoffen — geschmolzenem Wachs und Harzen — zu tränken. Von dem einem Aufkochen ähnlichen Entweichen der Luftbläschen aus dem in die heisse Flüssigkeit getunkten Leder erhielt dies seine französische, seit dem Mittelalter gebräuchliche Benennung „cuir bouilli". Verziert wurde das so vorbereitete Leder durch Einritzen von Ornamenten oder Figuren, deren Grund man mit Punzen körnte, sowohl um die glatten Flächen der Zeichnung von dem matten Korn der Zwischenflächen abzuheben, wie um dem durch das Einhämmern des Punzens verdichteten Leder grössere Festigkeit zu geben. Um beim Einschneiden der Umrisse zu hindern, dass die Schnitte sich wieder schlossen, wendete man erhitzte, das Leder an der Schnittstelle leicht dörrende Messer an. Auch unterschnitt man einzelne Stellen und hob sie mit dem Messer zu leichten Buckeln heraus. Niemals jedoch entfernte man bei diesem Verfahren Theile der Lederfläche. Schliesslich bemalte und vergoldete man noch häufig Einzelheiten der Darstellung oder die ganze Fläche.



Französischer Lederkasten a. d. 15. Jahrhundert, geritzt, gepunzt und bemalt. Die Figuren und die Schrift blau auf Gold; die Stengel roth, die Blätter grün, die Blumen weiss und blau mit rothem Auge; das gewundene Band weiss und roth, Länge 31 cm.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

In Frankreich und Deutschland beschränkte man sich meistens auf diese flache Verzierung der Lederflächen. In Italien fügte man mit Vorliebe noch erhabene Verzierungen hinzu, indem man das angefeuchtete Leder ähnlich bearbeitete, wie eine Metallplatte beim Treiben. Durch Drücken und Klopfen, bald von der Narben- bald von der Fleischseite, verstand man, dem Leder Relief zu geben. Durch Unterlegen kleiner Ringe unter die zu buckelnden Stellen und Eindrücken und Hämmern des Leders in die Höhlung liessen sich die Buckeln hoch heraustreiben. Das erhärtende Leder hielt das Relief fest; um höhere Stellen vor dem Einsinken durch Druck beim Gebrauche zu schützen, füllte man sie auf der Unterseite mit erhärtendem, durch aufgeklebte Lederstückchen festgehaltenem Kitt. Bei dergleichen Leder-Reliefs fanden Farben und Gold seltener Anwendung als bei den flachen Lederverzierungen.

In dem schon bei den Bucheinbänden erwähnten Einband mit der Hasenjagd v. J. 1475 besitzt die Sammlung ein hervorragendes Beispiel deutscher Lederritz- und Punzarbeit mit nur ganz leicht angedeutetem Relief.

Als deutsche Arbeiten des Mittelalters sind hervorzuheben:

Ein rechteckiges, eisenbeschlagenes Kästchen; das schwarze Leder mit spiraligen Ranken, welche mit kleinen runden Blättern besetzt sind, geritzt, der Grund mit feinen Perlpunzen gekörnt.

Ein grosser achteckiger, mit Eisen beschlagener Kasten (Behälter einer Marienkrone ?). Auf dem Deckel die Inschrift „Maria hilf“ in roth bemalten Buchstaben auf kreuzweis geritztem Grunde; an den Seiten Kronen in grob gepunztem Grund. (Der Punzen schlägt eine schalenförmige Vertiefung, in deren Mitte eine kleine Perle erscheint).

Eine kugelförmige Betnusskapsel aus schwarzem Leder. Verziert mit spätgothischem Ornament in geritzter und gepunzter Arbeit von zartester Ausführung. Auf der oberen Hälfte ein Monogramm Jesu, auf der unteren die Randschrift: „O mater Dei — memento mei". (Diese von Herrn Alfred Beit geschenkte Kapsel liegt mit der geschnitzten Betnuss im Kasten der Buchsschnitzereien).

Ein rechteckiges Kästchen; der Deckel mit Wappen (Brustbild eines Mannes) und L. M. zwischen schlanken spätgothischen Blätterranken; geritzt, der Grund mit einem vier Perlen zugleich schlagenden Punzen feingekörnt. Unter dem Boden eingeritzt: 1528. Im fünften Zimmer (zweiter der Nordseite).

Eine französische Arbeit des 15. Jahrhunderts ist der S. 116 abgebildete Kasten. Die Darstellungen sind geritzt und bemalt, der Grund mit dem Perlpunzen gekörnt. Vorn am Deckel über der Darstellung der Verkündigung die Inschrift „**Ave regina celorum, ave domina**", (d. h. Sei gegrüsst, Himmelskönigin, sei gegrüsst Herrin). Auf der Deckelwölbung vorn das Jesuskind in einer Strahlenglorie zwischen Maria und Joseph in anbetender Haltung. Auf der Rückseite in grossen gothischen Minuskeln: „**Prenes en gré**" („Nehmt huldvoll diese Gabe auf").

Die italienischen Arbeiten sind sämmtlich mit Reliefornamenten verziert. Hervorzuheben sind:

Runde Büchse, Holz, mit Ueberzug aus hellrothem Leder; die spätgothischen Ornamente stark unterschnitten und kräftig gebuckelt, der Grund fein gepunzt. 15. Jahrhundert. (M. s. d. Abbildung).

Italienische Büchse; Holz, überzogen mit gepunztem rothen Leder. 15. Jahrhundert. Höhe 9 cm.

Behälter für eine Patene und Behälter für einen Kelch nebst Patene; glänzend schwarzes Leder, gebuckeltes Pflanzen-Ornament und Wappen in gekörntem Grunde. Anfang des 16. Jahrhunderts.

Rechteckiges Kästchen, auf dem Deckel Adler und Füllhörner in leichtem Relief, geritzt, ohne Punzen-Arbeit. 16. Jahrhundert.

Lederhelm (m. s. d. Abbildung am Kopfe dieses Abschnittes). Die äussere Fläche der aus zwei Stücken dicken Leders mit einer Scheitelnaht zusammengefügten Kappe ist mit dünnerem, gepunzten, dunkelbraunen Leder überkleidet. Auf den 8 keilförmigen Feldern: Trophäen antiker Waffen nach Motiven der Ornamentstiche des Enea Vico abwechselnd mit Medusenhäuptern und Medaillons, in denen dargestellt sind: Juppiter Blitze schleudernd, Mars mit Schwert und Schild, Apoll mit der Leier, Merkur mit dem Schlangenstab. Kunstvoll modellirtes Flachrelief; Grund mit dem Perlpunzen gekörnt. Anfang des 16. Jahrhunderts. (Geschenk des Herrn Alfred Beit).

Jagdbecher, aus getriebenem rothen Leder; die Vertiefungen der Rundfalten vergoldet; der Henkelansatz bemalt mit goldenen Mauresken. Venetianische

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Arbeit unter orientalischem Einfluss, a. d. Mitte des 16. Jahrhunderts. Man vergleiche die Venetianer Bucheinbände ähnlicher Arbeit. (Geschenk des Herrn Joh. Paul).

Spanische oder niederländische Arbeit ist das mit Eisen beschlagene Kästchen mit eckig gewölbtem Deckel. Das Leder ohne Punzenarbeit nur geritzt; die Figuren mit kupferstichartigen Schraffirungen ausgeführt und vergoldet, die Gründe blau oder grün bemalt. Mitte des 16. Jahrhunderts.

Alle vom 16. Jahrhundert an für die Verzierung lederner Buchdeckel angewendeten Verfahren, die Handvergoldung mit Bogen, Fileten und kleinen Stempeln, die Plattenvergoldung, das bemalte „emaillirte" Pergament mit Handvergoldung begegnen uns auch an den ledernen Kästchen, Behältern, Etuis der folgenden Jahrhunderte.

Geigenkasten; der Lederüberzug mit grossen Rollwerkornamenten auf punktirtem Grunde in Handvergoldung. Italienische Arbeit, Mitte des 16. Jahrhunderts.

Grosse runde Schachtel für eine Halskrause. Rothes Leder mit Handvergoldung; auf dem Deckel das Wappen der Gambalunga von Rimini. Italienische Arbeit von ca. 1600.

Schmuckkasten mit gewölbtem Deckel, schwarzes Leder mit Jagden und Rankeneinfassungen in Rollen- und Plattenvergoldung. Niederländische Arbeit des 17. Jahrhunderts.

Schutzkästchen für eine Dose, rothes Leder mit Handvergoldung, unter Anwendung von Stempeln mit punktirten Linien wie auf den Einbänden des le Gascon. Französische Arbeit des 17. Jahrhunderts.

„Gold- und Silber-Kästlein der Anna Elisabeth Volkern v. J. 1736". Verziert in Art der gleichzeitigen hamburgischen Bucheinbände durch Handvergoldung, Bemalung und Aufkleben ausgeschnittener bemalter Kupferstiche. In den Pergament-Ueberzug der Innenseite des Deckels eingelegt die 10 (vergoldeten) schwedischen sog. Görz'schen Noththaler a. d. 1715—1719 mit folgender Ueberschrift;

„Wir golten alle X ein jeder einen Dahler,
Den unser Lieberey die gleichte den Ducaten;
Doch weil man uns erkant für grosen Prahler,
So ist der Dahler Preis auff Rundstücke jetz gerahten."

Die Leder-Tapeten.

Die Verarbeitung des Leders zu Wandbekleidungen ist schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts in Spanien nachweisbar. Die Stadt Cordova war Hauptsitz der Leder-Industrie und von ihr führen noch heute die gepressten Ledertapeten, in Spanien selbst von der nordafrikanischen Stadt Ghadames „Guadamacil" genannt, ihre französische Bezeichnung „cuirs de Cordoue."

Im 15. und 16. Jahrhundert breitete sich diese Industrie in Italien aus, wo besonders Venedig sie pflegte. Erst im 17. Jahrhundert wurde sie in den Niederlanden (Antwerpen) eingeführt und von dort nach Frankreich. Deutschland blieb zurück; nur für Augsburg ist die Anfertigung von Ledertapeten im 18. Jahrhundert nachgewiesen. Mit dem Erlöschen des Rococo-Stiles, welcher noch viele prachtvolle Ledertapeten entstehen sah, gerieth die Industrie in Vergessenheit. Muster des Louis XVI.-Stiles sind uns in Ledertapeten nicht überliefert.

Gepresste und bemalte Ledertapete. Niederländische Arbeit von 1700. 1/5 nat. Gr.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Bei der Herstellung der Ledertapeten wurden die Muster entweder durch Handarbeit oder durch Pressen mit Holzmodeln hervorgebracht. In beiden Fällen erhielt das Kalb-, Schaf- oder Ziegenleder, nachdem es zu viereckigen Stücken von der üblichen Einheitsgrösse zugeschnitten worden, in der Regel einen Ueberzug von Blattsilber; dieses wurde sorgfältig geglättet und mit durchscheinendem gelben Firniss überstrichen, welcher ganz wie ein Goldüberzug wirkte. Der goldige Grund wurde, nachdem das Leder durch Punzung oder Pressung gemustert worden, theilweis mit deckenden Oelfarben oder durchscheinenden Lasuren bemalt, oder man entfernte den Firniss wieder, um Einzelheiten silbern hervortreten zu lassen.

Die mit dem Punzen geschlagenen Leder zeigen in der Regel kein Relief, wogegen die Tapeten mit erhabenen Mustern der Ueberarbeitung mit dem Punzen nicht unterzogen zu sein scheinen.

Das erstere Verfahren scheint das ältere zu sein. Die Ledertapeten dieser Art zeigen die Spuren überaus mannigfach gemusterter Punzen; allerlei kleine geometrische Figuren, kleine Flechtmuster, Blümchen, Sterne decken die Zwischenräume der gemalten Muster oder heben Einzelheiten dieser selbst hervor. Mit diesem Verfahren, welches nicht an Model gebunden war und daher eine weit grössere Freiheit in den Mustern gestattete, schmückte man auch lederne Altarvorhänge (Antependien) und lederne Messgewänder. Selbst grosse Wandbekleidungen aus aneinandergenähten Lederstücken wurden so mit figurenreichen Bildern bedeckt und dienten wie Tapisserien zum Schmuck grosser Säle.

Das zweite Verfahren verwendete Holztafeln, in welche die Einheit des Musters (der Rapport) vertieft eingeschnitten war. Auf diese Tafel wurde das angefeuchtete Leder mit der Narbenseite gelegt. Unter dem Druck einer Presse drängte sich das weiche, auf der Fleischseite mit einem feuchten Tuch bedeckte Leder in die Vertiefungen des Models. Damit es diese ausfülle ohne zu bersten, wurde die Pressung öfters wiederholt, wobei man Sand auf das Leder schüttete um den Druck der Presse sanft auf dasselbe überzuleiten. Durch dieses umständliche Verfahren erzielte man jenes weiche, dem schmiegsamen Stoffe gemässe Relief, welches die alten Ledertapeten auszeichnet. Einer weiteren Bearbeitung mit Punzen bedurften diese dann nicht mehr — wenigstens ist eine solche an keiner der schönen niederländischen Ledertapeten unserer Sammlung nachweisbar. Mit diesem Verfahren konnten immer nur Lederstücke von bestimmter Grösse mit einer Einheit des Musters verziert werden. Nur ausnahmsweise kommen Tapeten vor, bei denen durch zwei verschiedene Formen grössere Rapporte erzielt sind. Die Muster, welche im Allgemeinen denjenigen der gewebten Wandbekleidungen des herrschenden Geschmackes entsprachen, waren so entworfen, dass die Ornamente nicht innerhalb der Grenzen eines Lederstückes abschlossen, sondern sich mit den gleichen Ornamenten der angrenzenden Lederstücke verknüpften und wie ein grossgemusterter Wandteppich zusammenwirkten.

Die ausgestellten Ledertapeten sind meistens niederländische Arbeiten des 17—18 Jahrhunderts. Zu beachten die verschiedene Bemalung eines und desselben Reliefs. Bei dem auf S. 119 abgebildeten Muster ist einmal das Mittelfeld unter dem Tuche vergoldet, das umgebende Feld hellgrau bemalt, das andere Mal das Mittelfeld hellgrau, das umgebende Feld roth lasirt u. s. w.

Lederarbeiten an Sesseln und Sätteln.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

Verzierte Lederbezüge für die Rückenlehnen von Sesseln traten in den Niederlanden und Norddeutschland erst mit der Spät-Renaissance auf. Man begnügte sich damit, Plattenstempel, wie sie für die Mittelstücke von Buchdeckeln dienten, in regelmässigen Abständen mit Gold auf das Leder zu drucken, bisweilen eine Randeinfassung mit der Rolle hinzuzufügen. Oft beschränkte man sich auf einen Wappenstempel in der Mitte.

In Spanien und Portugal fand das gepunzte und getriebene Leder vielfache Anwendung für die Sitze und Rücken der hochlehnigen Sessel, welche in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Aufnahme kamen. In den von Spanien colonisierten Gebieten Amerikas, z. B. in Mexico, hat sich die alte Technik bis auf unsere Tage in Uebung erhalten, vorzugsweise für Sättel.

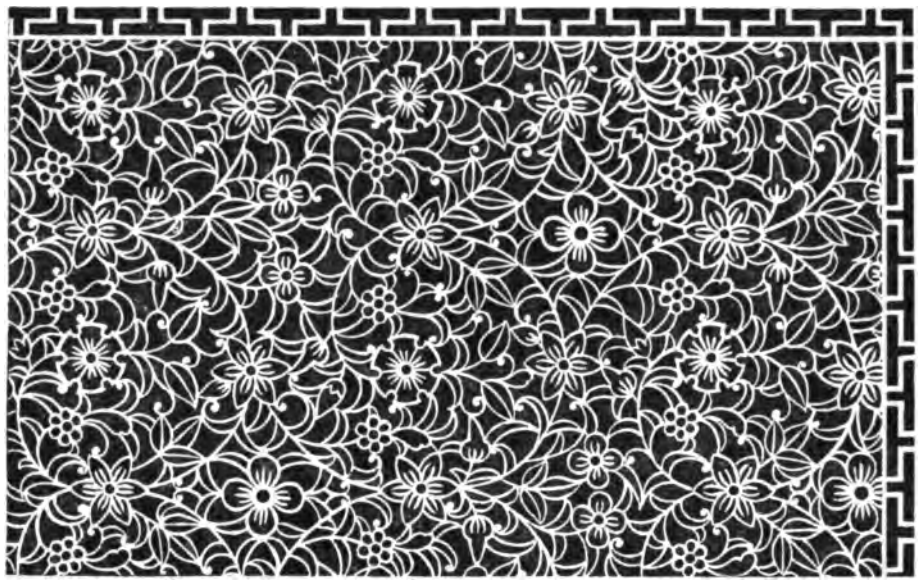
Beispiele: Stuhl v. J. 1651, der Ueberlieferung nach aus dem hamburgischen Rathhaus, mit dem hamburgischen Wappen in Goldpressung. (In der Möbel-Abtheilung).

Spanische oder portugisische Stühle; die Leder der Lehnen mit Wappen oder reichen Blumensträussen in getriebener Arbeit. Sitze nur mit geritzten Ornamenten. 17.—18. Jahrhundert.

Nürnberger Lehnsessel; die Vorderseite der gepolsterten Lehne mit gestepptem Bandelwerk; auf der Rückseite das Nürnberger Stadtwappen geritzt und geschält. Anfang des 18. Jahrhunderts. (In der Möbel-Abtheilung).

Mexikanischer Sattel, mit reicher Treib- und Punzarbeit, zum Theil ausgeführt in weichem sämischgaren Leder, angefertigt ca. 1885 von M. Castañon in Puebla. (Geschenk von Herrn Senator Th. Rapp). Aus sämischem Leder gearbeitete sehr fein gepunzte Satteldecken mit der Inschrift „viva el ymperio mejicano", angefertigt 1822, da Iturbide als Augustin I Kaiser von Mexiko war.

Spanischer Lederstuhl. Ende des 17. Jahrhunderts.



Some-Kawa, d. i. mit Hülfe einer Schablone gefärbtes Hirschleder. Das Muster hell-lederfarben auf rauchbraunem Grund. Neuere Arbeit (1873). 1/2 nat. Gr.

Japanisches Leder.

Im fünften Zimmer (zweites der Nordseite).

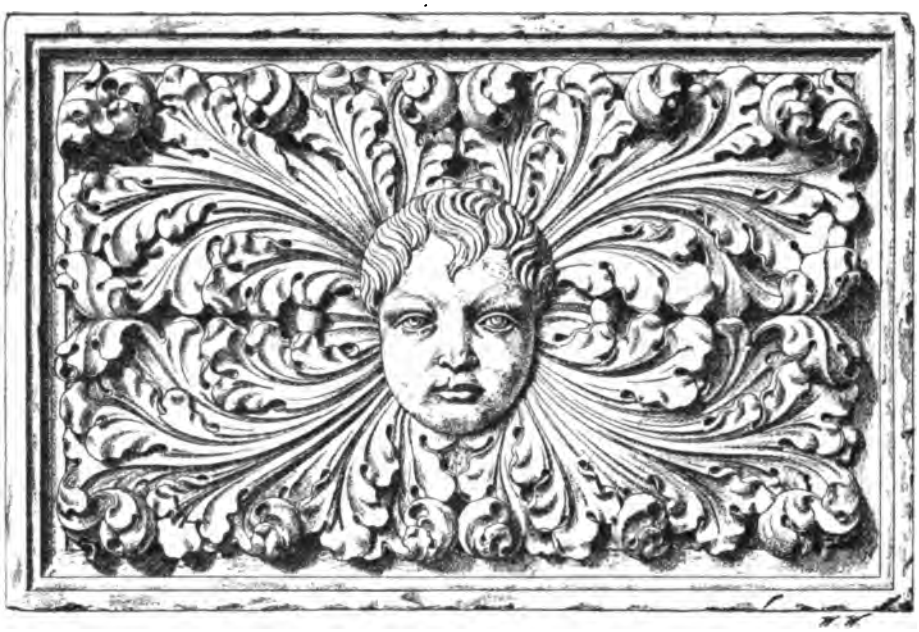
Den mannigfachen Lederarbeiten des Abendlandes reihen sich bescheiden einige japanische Leder an. Die eine Art, welche ihren Namen Himeji-Kawa von der Stadt Himeji in der Provinz Harima führt, ist neueren Ursprungs und beruht wohl auf der Nachahmung holländischer Ledertapeten des 17.—18. Jahrhunderts. Bei ihrer Anfertigung werden für die grösseren Muster ganz wie bei jenen vertieft ausgeschnittene Holzformen benutzt, in welche das angefeuchtete Leder geklopft wird. Für die feineren Muster verwendet man vertieft gravirte Bronzeplatten. Oft werden die Reliefs noch vergoldet und bemalt.

Die andere Art, Some-Kawa genannt, ist Japan eigenthümlich und findet sich dort schon mit Daten der Mitte des 8. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung an historischen Rüstungen in alten Tempelschätzen.

Heute wird dieses Leder hauptsächlich in Tokio bereitet. Zur Herstellung der in wenigen Farben auf weiches Hirschleder gefärbten Muster bedient man sich aus dünner Pappe oder Kupferblech geschnittener Schablonen. Die rothe Färbung, welche diese schablonirten Leder häufig zeigen, wird mit Safflor oder rothem Eisenoxyd hergestellt und im Rauch befestigt, daher derartige Leder auch Kusube-Kawa d. h. geräucherte Leder genannt werden.

Ausgestellt: Some-Kawa, Hirschleder mit Rankenmuster nach chinesischer Art, mit zehn Nachbildungen der Muster alter Rüstungsleder in Tempelschätzen, dabei Leder, datirt aus der Periode Tembio (740 n. Chr.), von der Wiener Weltausstellung 1873. Papier- und Kupferschablone zum Drucken des Some-Kawa.

Himeji-Kawa: Leder gepresst in Holzform mit vergoldeter Languste, a. d. J. 1873. Leder neuester Zeit, mit Metallformen gepresst und bemalt.



Kalkstein-Relief vom Balkon eines Palazzo Trivisan in Murano. Venetianische Spätgothik, 15. Jahrhundert. Breite: 1,45 m.

Architectonische Ornamente aus Stein und Terracotta.

Im nördlichen Gang.

Das Museum hat Gipsabgüsse architectonischer Ornamente bisher nicht gesammelt, besitzt jedoch eine Anzahl solcher Ornamente in Originalen, deren Vorzug darin besteht, dass an ihnen der in den Abgüssen verschwindende Zusammenhang des Stoffes mit den Zierformen beobachtet werden kann.

Wenige Beispiele altrömischer Marmor-Arbeit eröffnen die Reihe.

Ein an den Enden unvollständiger Relief-Fries mit Eroten, welche Fruchtschnüre tragen. Oberhalb der letzteren sind drei Masken angebracht. Ferner das Bruchstück eines Tischfusses, der in seiner vollständigen Erhaltung aus einem mit Füllhorn gezierten Mittelstück bestand, an welches sich beiderseits eine Löwenklaue ansetzte, die aufwärts in einem von Akanthus umgebenen Leib und Kopf eines Löwen ihre Fortsetzung fand. Es ist dies eine Form, die unter pompejanischen Funden wiederholt vorkommt. Endlich ein Pilasterkapitäl, am Echinus geziert mit breiter Palmette und Akanthusblättern, oberhalb deren sich ein Perlstab und ein in Widderköpfe endigender Blattkranz hinziehen.

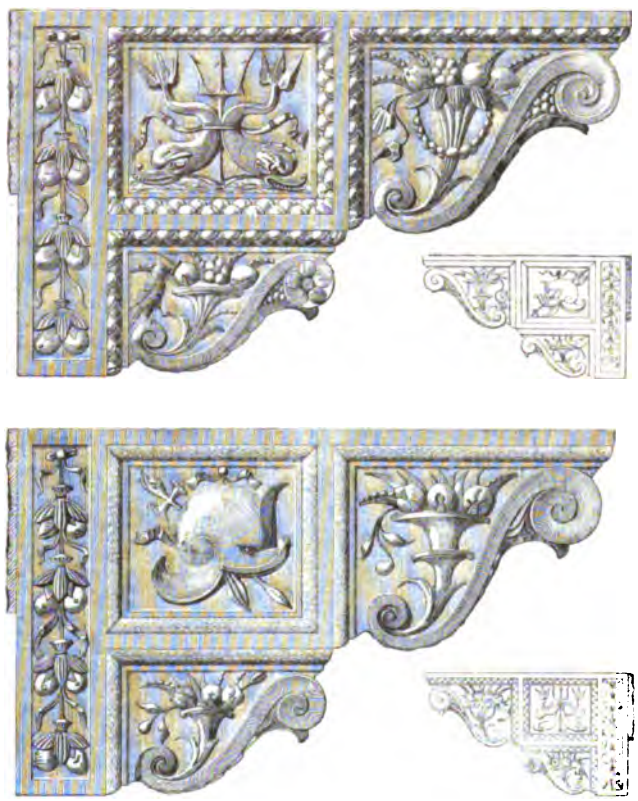
Das Stein-Ornament der mittelalterlichen Baukunst ist durch einige Arbeiten der italienischen Spätgothik vertreten.

Darunter marmorne Krabben, Fialenknäufe und Gesimsstücke vom Dom in Siena, bei dessen Ausbesserung zu Ende der siebziger Jahre diese Stücke ausgewechselt wurden. Mehrere aus istrianischem Kalkstein gemeisselte Wappen, wie solche die venetianische Spätgothik in die Fassaden der Paläste einzulassen pflegte. Eine dem 15. Jahrhundert angehörige grosse Füllplatte einer Balkonbrüstung von einem Palazzo Trivisan in Murano (M. s. d. Abbildung am Kopfe dieses Abschnittes).

Im nördlichen Gang.

Denselben Stil vertritt auch ein kleines venetianisches Kalkstein-Kapitäl. Daneben als ein Beispiel maurischer Steinornamente ein leider seiner Bemalung entkleidetes Kapitäl aus der Alhambra in Granada.

Mannigfacher ist die reizvolle Stein-Ornamentik der italienischen Frührenaissance vertreten, vorherrschend mit Skulpturen venetianischer Herkunft aus gelblichem istrianischen Kalkstein, welcher durch sein blätteriges, scharfkantiges Absplittern unter dem Meissel den Ornamenten ein eigenartiges Gepräge giebt, welches sie von den weicheren Formen des weissen Marmors unterscheidet.



Ein Paar Consolen aus istrianischem Kalkstein, Venedig ca. 1500. Höhe 47 cm.

Mit Ausnahme der an letzter Stelle erwähnten Skulptur sind sämmtliche Bautheile annähernd um das Jahr 1500 entstanden.

Ein Paar Consolen, istrianischer Kalkstein, (Träger eines Wandgrabmales) mit fein profilirten Hängekapitälen. Die Flächen mit Platten bunten Marmors ausgelegt. Venedig.

Ein Paar Consolen, istrianischer Kalkstein, (Träger eines Kamingesimses), die Aussenfläche mit grottesken Masken, Füllhörnern, Ranken und pickenden Vögeln. Venedig.

Ein Paar Consolen, istrianischer Kalkstein, (Träger eines Balkons), verziert auf beiden Flächen mit Delphinen, Waffentrophäen und Füllhörnern. Mirano bei Venedig. (M. s. d. Abb.)

Console, istrianischer Kalkstein, auf der einen Fläche Ranken mit pickenden Vögeln, auf der anderen ein Adler auf einem Feston. Venedig.

Bruchstück eines Kamingesimses, istrianischer Kalkstein, mit Fruchtschalen, an denen Vögel picken, und Blumenranken; in der Mitte ein Rollwerksschild mit Wappen. Venedig.

Zwei kleine Pilaster, istrianischer Kalkstein, mit Kandelaber-Ornament. Nord-Italien.

Grosses Kapitäl compositer Ordnung, istrianischer Kalkstein, von einem Palast in Trient.

Grosses Kapitäl ionischer Ordnung und Hals einer attisch-ionischen Säule mit Palmettenfries, istrianischer Kalkstein, aus Pesaro.

Kleines Kapitäl compositer Ordnung, Kalkstein mit ursprünglicher Vergoldung des Ornaments und hellblauer Bemalung der Flächen, aus Padua.

Bogenfries, istrianischer Kalkstein, in den Zwickeln Engelsköpfe.

Halbrunde Thürbekrönung, mit Gott-Vater in einer Glorie von Cherubsköpfen. Venedig.

Durchbrochene Füllung einer Balustrade, Sandstein, Vase mit symmetrischem Palmettengeranke und Vögeln. Nord-Italien.

Füllung aus weissem Marmor. Darauf ein Fruchtkranz mit flatternden Bändern, (im Rund früher eine Bronze- oder Porphyrplatte). Venedig ca. 1500.

Steingitter, Kalkstein. Das Mittelfeld mit durchbrochenem Maureskenrahmen mit Palmettenfries. Spuren von Gold und Blau. Mittel-Italien, Anfang des 16. Jahrhunderts.

Zwei Seitenstücke einer Kaminbekrönung, weisser Marmor, jederseits ein Wappenlöwe mit Birnzweig. Rom, aus einem für Papst Sixtus V. (Felice Peretti) errichteten Palast ca. 1585.

Im nördlichen Gang.

Marmorskulptur von einem Kamin, Römische Arbeit etwa a. d. J. 1585.

Marmorne Fussböden wurden schon im italienischen Mittelalter mittelst eines Verfahrens verziert, welches man nach dem Vergleich mit dem Niello der Goldschmiede als Marmor-Niello bezeichnet hat. Man hob den Grund und die innere Zeichnung der Ornamente durch Bohren und Abmeisseln aus der Marmortafel aus und füllte die Vertiefungen mit einer schwarzen Stuckmasse. Für diese geben Rechnungen über die Herstellung des Grabsteines eines i. J. 1444 gestorbenen Bischofs von Siena eine Mischung von 60 Pfund Pech, 20 Pfund Wachs und 10 Pfund Bolus an. In späterer Zeit fügte man noch schwarzen Marmorstaub hinzu. Die Kirchen Italiens weisen einen grossen Reichthum an solchen Arbeiten auf, theils als Decoration von Grabsteinplatten, theils des Fussbodenbelags. Die umfangreichsten Werke dieser Technik sind in dem Fussboden des Domes von Siena überliefert, an dessen prachtvoller Ausstattung mit Marmor-Niellen vom Jahre 1369 an Jahrhunderte hindurch gearbeitet worden ist. Mit dem weissen Marmor und der schwarzen Füllmasse verbinden sich hier eingelegte Stücke schwarzen, rothen und gelben Marmors und Füllmassen in diesen beiden Farben. Die Lust an künstlerischem

Schmuck führte bei den späteren Arbeiten an diesem Fussboden dazu, selbst grosse figürliche Darstellungen anzubringen.

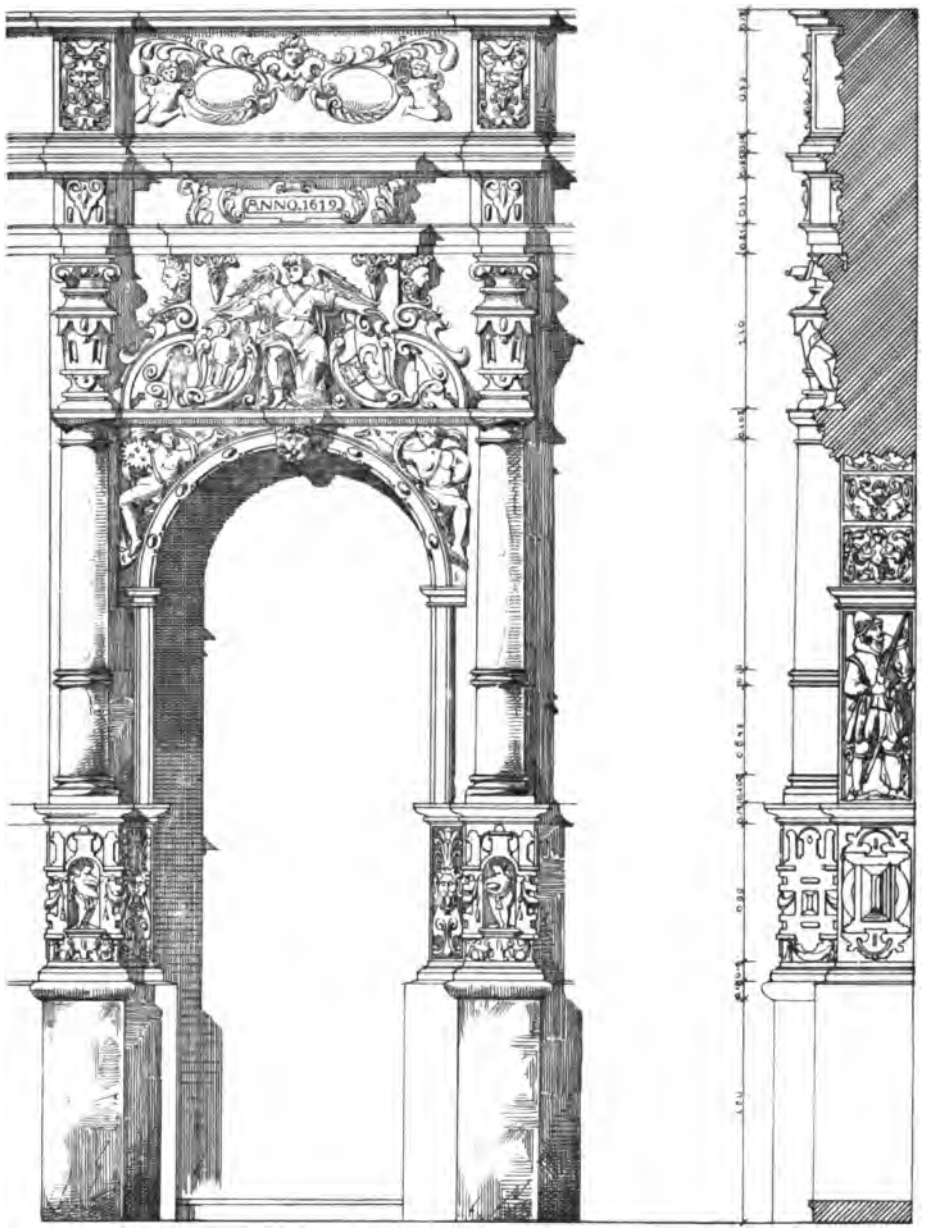
Die Sammlung besitzt eine Anzahl alter Platten vom Fussboden des Domes von Siena, welche, durch das Betreten abgenutzt, ihre Herstellungsweise erkennen lassen. Sie wurden bei der Ausbesserung des Fussbodens i. J. 1878 gegen neue Platten ausgewechselt. Eine bei diesem Anlass in der Werkstatt des Domes hergestellte neue Platte mit dem alten Muster von ca. 1500 zeigt die verschiedenen Stufen der Arbeit.

Auf dem Hof des Museums.

Die Renaissance wird an den Ufern der Niederelbe früher von dem Kunstgewerbe, den Bildschnitzern in erster Reihe, als von der Baukunst aufgenommen, von dieser erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts. Der Handelsverkehr mit den Niederlanden, welcher sich während des Mittelalters so befruchtend erwiesen hatte, war auch der Vermittler der neuen Formensprache. Zur Herrschaft gelangte diese aber erst, als sie in ihrer niederländischen Heimath schon ihr Blüthenalter überschritten hatte. Bis dahin hatten unter den hamburgischen Bürgerhäusern die Fachwerkbauten vorgeherrscht, an deren langen geschnitzten Balkenfriesen und figurengeschmückten Balkenköpfen die Zierlust der Zeit ihr Genügen fand, und in deren Mauerfüllungen die Ziegelsteine durch geschickte Versetzungen abwechslungsreiche Muster bildeten. Von künstlerischer Durchbildung des Backsteines in Reliefs an Friesen, Portalen, Fenstern und Gesimsen, wie sie in Lüneburg und Lübeck vorkommt und in Mecklenburg sich eigenartig reich entfaltet hat, sind in Hamburg Spuren nicht nachweisbar. Dagegen wurde an den Fassaden der Häuser reicherer Bürger, als die Renaissance hier festen Fuss gefasst hatte, der Haustein nicht nur für die Gliederungen, sondern auch für die Flächen verwendet. Daneben findet sich die in den Niederlanden ausgebildete Verbindung des Hausteines mit dem Backstein; aus jenem werden alle constructiven Theile, die Sockel, Pfeiler, Säulen und Gesimse, die Thür- und Fenstereinfassungen, die Giebel und Bekrönungen hergestellt, dieser beschränkt sich auf die Flächen.

In Hamburg stehen nur wenige verfallende Beispiele des schmuckvollen Fachwerkbaues der Renaissance noch aufrecht. Holztheile abgerissener Häuser werden in der Sammlung hamburgischer Alterthümer bewahrt. Auch die wenigen, vom grossen Brand des Jahres 1842 verschonten grossen steinernen Bürgerhäuser der Altstadt im Stil der Spätrenaissance haben bis auf einzelne Portalbauten an später umgestalteten Fassaden den Neubauten der letzten Jahrzehnte Platz machen müssen. Einige der wichtigsten Denkmäler jenes Stiles, die ganze Fassade von dem i. J. 1619 erbauten „Kaisershof" und einige Portale derselben Zeit sind beim Abbruch glücklicher Weise erhalten und werden auf dem Hof des Museums bewahrt, wo sie theils wiederaufgebaut sind, theils noch in Stücken auf dem Erdboden lagern.

Die Fassade des Kaisershofs v. J. 1619 ist an der Südwand des Museumshofes wieder aufgerichtet. Dieses stattliche Bürgerhaus lag am Ness dem alten Rathhause gegenüber, bis es i. J. 1871 vom Staate verkauft wurde und der jetzigen Commerz- und Discontobank den Platz räumen musste. Die erhaltene, ganz aus Sandstein hergestellte Giebelfassade erhebt sich über dem Erdgeschoss in vier Stockwerken, die oben von einem Giebelaufsatz mit Nische bekrönt sind. Den grössten Theil der Front nehmen weiträumige Fenster ein, welche im Erdgeschoss und in den beiden unteren Stockwerken durch je vier, in den oberen durch je zwei Säulen gegliedert



Portal des „Kaiserhof" v. J. 1619, ehemals am Ness zu Hamburg, jetzt aufgestellt im Hof des Museumsgebäudes.

sind. Die Säulen des Erdgeschosses gehören der dorischen Ordnung an; jede derselben ruht auf einem erhöhten Säulenfuss, welchen Rollwerkkartuschen mit Masken und Kindern zieren. An den äusseren Reliefs zeigt das Rollwerk deutliche Merkmale des um jene Zeit eben auftretenden Ohrmuschelstils. Um den unteren Fenstern die ge-

Auf dem Hof des Museums.

wünschte Höhe zu geben, sind die Säulen überhöht durch aufgesetzte eckig profilirte Docken mit ionischem Kapitäl. Das erste Stockwerk hat unkannelirte ionisirende Säulen, die ebenfalls auf ornamentirten Säulenfüssen ruhen, und zeichnet sich durch Füllungen aus, die unter den Fenstern angebracht und mit breitgezogenen Kartuschenmotiven verziert sind. Korinthische, unkannelirte Säulen tragen die oberen Stockwerke, deren Giebelseiten in Rollwerk-Voluten ihren Abschluss finden. Mit reichem Reliefschmuck ist die Umrahmung der rundbogigen Thüröffnung versehen. In den Laibungen sieht man zwei Kriegerfiguren in der Zeittracht; der eine ist mit einer Lanze, der andere mit einer Hakenbüchse bewehrt, für die er eine in den Boden gesteckte Gabel als Auflager benutzt. An den Bogenzwickeln sind ruhende Gestalten angebracht: l. Apollo mit der Sonnenscheibe, r. Luna mit der Mondsichel. Auf dem vortretenden Schluss-Stein des Bogens sitzt ein Engel, welcher zwei Wappenschilde mit aufgerollten Enden hält. Oberhalb des Engels die Inschrift „Anno 1619".

[Abgebildet in den Histor.-topogr. und baugesch. Mittheilungen vom Architectonischen Verein, Hamburg 1868, S. 46 f.; Ortwein, Deutsche Renaissance IV, 41, 1; vgl. Lübke, Geschichte d. Renaissance in Deutschland II, S. 282.]

Um zwei Jahre älter als der Kaisershof ist das Portal eines hamburgischen Privathauses aus der Grossen Reichenstrasse (früher No. 49). Starke kannelirte Pfeiler nebst Epistyl umgeben den eigentlichen Rahmen der rundbogigen Thoröffnung. Auch hier bereits gewahrt man Ornamente im Ohrmuschelstil; sie finden sich an den inneren Pfeilern unterhalb des Kapitäls. Die Stirnseite des Thorbogens ist mit drei Wappen geziert, von denen das mittlere dasjenige des hamburgischen Geschlechtes Schröttering ist. Am Sturz die Inschrift; „Facilius est repraehendere (so!) quam imitari. Anno 1617 " (Leichter tadeln als nachmachen!)

[Abgebildet bei Lübke a. a. O., S 283 unter der nicht zutreffenden Bezeichnung „Kranzhaus", welche dem Namen des Musikalienhändlers Cranz, welcher bis zum erst kürzlich erfolgten Abbruch daselbst wohnte, entlehnt ist.]

Ein zweites Sandstein-Portal, welches von einem ehemals in der Kleinen Reichenstrasse No. 25 gelegenen Backsteinbau herrührt, ist im Hofe frei aufgerichtet. Die Thorpfeiler sind an der Stirnseite und in den Laibungen durch vier vortretende Horizontalbänder, die mit Kerbschnitt- u. a. Mustern geziert sind, quergetheilt, die freibleibenden Flächen ebenfalls mit mancherlei Reliefornament (Rollwerk, Beschlagornament mit Fruchtbüscheln u. a.) gefüllt. Zu Seiten des Thorbogens sind an den Zwickeln zwei weibliche ruhende Figuren in hohem Relief dargestellt; jede derselben hält einen Palmzweig in der einen, einen Kranz in der anderen Hand. An den Seiten befindliche Hermenpfeiler dienen als Träger für einen dreitheilig vorspringenden Architrav und einen breiteren Fries, der mit Inschriften und Wappenschilden belegt ist. Die ersteren lauten:

Aldinck	Gades Wort
wert vor	blift ewich
ghaen	sthan
anno dn.	1642 $\frac{2}{5}$.

D. h. Alle Dinge werden vergehen — Gottes Wort bleibt ewig bestehen.

Von architectonischen Ornamenten aus späterer Zeit ist ein Portal hervorzuheben, welches von einem ehemals an der Ecke des Fischmarktes und der kleinen Bäckerstrasse stehenden Hause stammt. Dasselbe wird Sonnin, dem Erbauer der Gr. Michaeliskirche zugeschrieben und ist ein gutes Beispiel dafür, wie in Hamburg die Baukunst des Rococo das Portal mit einem Mittelfenster des ersten Stocks decorativ zu verbinden liebte.

Bemalte Terracotta-Platte aus Sicilien. 5. Jahrhundert v. Chr. Höhe 14,5 cm.

Architectonische Ornamente aus gebranntem Thon in geringer Zahl vertreten in der Sammlung die antike Kunst, die Gothik, die italienische und die niederländische Renaissance. Bevor man in Griechenland verstand, Tempel und andere öffentliche Gebäude massiv aus Marmor oder anderem Haustein aufzuführen, stellte man jene Gebäude ebenso wie die Wohnhäuser aus einem Balkengerüst mit Ziegelmauerwerk her. Um die den Unbilden der Witterung am meisten ausgesetzten Holztheile zu schützen, belegte man sie in gewissen Gegenden mit bemalten Terracottaplatten, die entweder, an der Rückseite mit kastenartig vorspringenden Seitenwänden versehen, über die Stirnseite des Balkens geschoben und durch Nägel befestigt wurden, oder in anderen Formen als Firstziegel und Traufakroterien Verwendung fanden. Auch als an Stelle des Fachwerks die aus Tuffstein aufgeführten Bauten traten, blieb die alte Weise der Verkleidung des Dachstuhls in Uebung. Besonders Sicilien scheint ein Hauptort für die Herstellung von Terracottaverkleidungen gewesen zu sein; aber auch im Peloponnes, namentlich in Olympia, und in Unteritalien sind zahlreiche Terracottaplatten dieser Art aufgefunden worden.

Bei den antiken Thongefässen im ersten Zimmer der Keramik.

Unter den in sparsamer Farbenwahl aufgetragenen Ornamenten bilden Mäander, Flechtbänder, Rosetten und Palmetten die Hauptmotive. Eine kräftigere Wirkung erzielte man, indem man die Ornamente durch Pressen in Formen erhaben bildete und danach die Farben entsprechend auftrug. Später bereitete man den Grund durch einen Ueberzug aus feinerem geschlemmten Thon für die Aufnahme der Farben besonders vor.

Ein Beispiel der erhaben gepressten und mit Bemalung auf besonderem Thongrund versehenen Terracottaverkleidungen bietet die oben abgebildete Platte. Nur zwei Farbtöne, Dunkelroth nnd Schwarzbraun, sind verwendet. Die Vertheilung dieser Farben, besonders die Weise, wie die einzelnen Palmettenblätter in ausgespartem Thongrund abwechselnd braun und roth bemalt sind, versucht die Abbildung durch verschiedenartige Abtönung anzudeuten.

Die Baukunst des Mittelalters hat in einigen Gegenden Deutschlands, wo Lager geeigneten Thones den Rohstoff boten, ausgedehnte Anwendung von Zierwerk aus gebranntem Thon gemacht. Bald verzierte man unmittelbar die Mauern, indem man Ziegelsteine verbaute, deren Schauseiten geformte Reliefs zeigten. Bald verkleidete man einen gemauerten Kern mit Platten aus gebranntem Thon.

Im nördlichen Gang.

Ein Beispiel des ersteren Verfahrens bieten die schweren Ziegelsteine der Fenstereinfassung eines zerstörten Klosters im Aargau in der Schweiz mit zierlichen Ornamenten des romanischen Stiles, Wappenschilden und Inschriften, welche auf den Uebergang zur Gothik hinweisen. Die in gothischen Majuskeln und lateinischen Uncialen geschriebenen Inschriften beziehen sich auf die biblische Schöpfungsgeschichte.

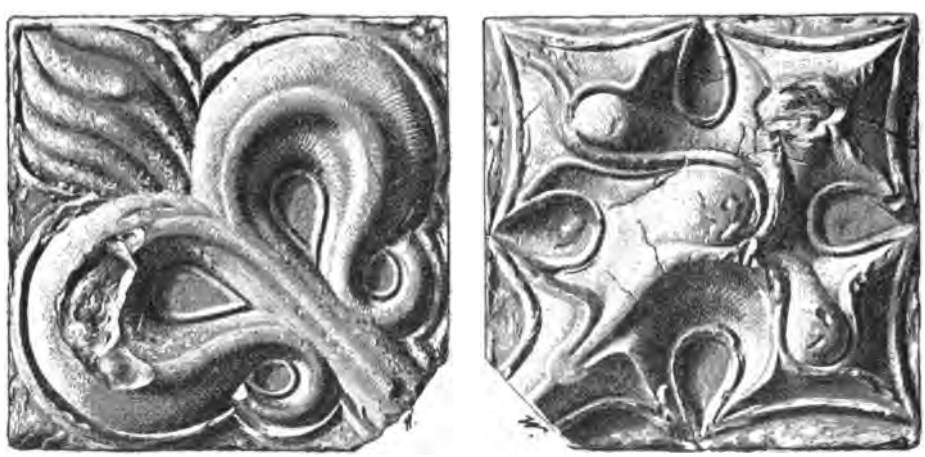
Als Beispiel des zweiten Verfahrens zwei von den Platten, welche, zu je vieren mit einem mittleren Zapfen rosettenartig zusammengeordnet und aneinandergereiht, die breiten Bänder bilden, mit welchen die runden Thürme des Holstenthores zu Lübeck (erbaut 1477) umgürtet sind (M. s. d. Abbildung).

In der Architektur der Renaissance, vorzugsweise derjenigen Nord-Italiens (Lombardei) fand die Terracotta zum Schmuck der Fassaden an Pilasterfüllungen, Gesimsen, Bogeneinfassungen, Fenstereinrahmungen, Friesen, Consolen und Medaillons umfassende Verwendung.

Mehrere Beispiele von Ziegeln mit Ornamenten der Frührenaissance aus Bologna und Modena. Fries mit doppeltgeschwänzten Tritonen, Blumenkörbe tragend, grottesken Vögeln und Urnen. Eckstück mit Flügelknaben auf einem Pferdeschädel. Wandconsole mit Meerpferden. Friese mit Palmettenbändern.

Endlich hat sich auch im nördlichen Deutschland, in Mecklenburg und in Lübeck die Baukunst der Renaissance in ausgedehntem Maasse der Terracotta-Verzierungen bedient, wofür der Fürstenhof zu Wismar das glänzendste Beispiel ist.

Beispiele: Drei Medaillons mit Köpfen vom Fries eines Bürgerhauses zu Lübeck ganz in Art der Terracotten des Fürstenhofes.



Zwei Platten aus gebranntem Thon vom Fries der Holstenthor-Thürme zu Lübeck. 1477. Höhe 27 cm.

Decorative Malereien.

Ecke zwischen dem nördlichen und östlichen Gang.

In der stumpfen Ecke, welche den nördlichen mit dem östlichen Gang der Museumsräume verbindet, werden decorative Malereien, zumeist in farbigen Nachbildungen, abwechselnd ausgestellt. Dieselben können kein annäherndes Bild der Geschichte dieses Kunstzweiges geben, für dessen eingehenderes Studium auf die Bibliothek der Anstalt verwiesen werden muss. Die zur Zeit ausgestellten Abbildungen umfassen pompejanische Wandmalereien, Innenansichten farbig ausgeschmückter Räume des Mittelalters und der Renaissance, colorirte Stiche der Loggien Rafaels, Handzeichnungen von Paulus Decker für die Innendecoration eines fürstlichen Schlosses, colorirte Photographien japanischer Tempelbauten.

Die Rafaelischen Malereien in den vaticanischen Loggien sind vertreten durch einige mit der Hand colorirte Blätter aus dem in der Bibliothek vollständig bewahrten, nach Zeichnungen von C. Savorelli und P. Camporesi von Giovanni Volpato und Giovanni Ottaviani gestochenen, 1782 in Rom veröffentlichten Werke, welches auf 18 Blättern die Hauptansicht der Loggien, die beiden Thüren und die Pfeilerverzierungen, sowie auf 26 Blättern ebenso viele Kappen der 13 Gewölbe wiedergiebt. Die Randeinfassungen der von Rafael entworfenen Wandteppiche sind mit abgebildet. Ohne die Detailzeichnung und die Wirkung des Ganzen genügend wiederzugeben, gewähren diese Stiche eine schätzbare Aushülfe zum Studium dieser epochemachenden Decorationen.

Die Verzierung der Loggien im zweiten Stokwerk des Cortile di San Damaso im Vatican geschah im Auftrag des prachtliebenden Leo X. und war schon zu Bramante's Lebzeiten im Gange, wie die Jahreszahl 1513 in einem der Zwickel beweist. Rafael's Verdienst ist es, dass die Loggien die schönste Halle der Welt wurden. Für die Ausführung des Decorativen bediente sich Rafael hauptsächlich des Giovanni da Udine, eines Malers der venezianischen Schule. Wie viel demselben vorgezeichnet, wie viel seinem eigenen Ermessen überlassen wurde, ist unbekannt; Rafael war damals mit Aufträgen überladen, und gleichwohl muss nicht bloss die Anordnung des Ganzen, sondern auch die Zeichnung sehr vieler Einzelheiten von ihm herrühren. Eine genaue Rechenschaft über seinen Antheil wird allerdings nie zu geben sein. Man sieht die Tausende einzelner Figurenmotive durch, die alle von einem Geiste durchdrungen und im rechten Stoff an der rechten Stelle angebracht sind, und fragt sich immer von Neuem, welcher Art die geistige Verbindung zwischen Rafael und seinen Ausarbeitern gewesen sein möchte. Vergebens wird man sich in andern Kunstschulen nach etwas Aehnlichem umsehen. Damit konnte es nicht gethan sein, dass der Meister seine Leute auf die antiken Reste ähnlicher Art, zumal auf die Titusthermen verwies; denn so viele einzelne Figuren und Gruppen, so viel decoratives Detail von dorther entlehnt sein mag, so ist eben die Composition im Ganzen eine völlig neue und originelle. Gerade das Wesentliche, die aufsteigende Pilasterverzierung, gewährten die antiken Vorbilder nicht oder ganz anders. Das grosse Geheimniss, wie das unendlich Viele zu einem harmonischen Eindruck zu gestalten sei, ist hier vermöge der Gliederung und Abstufung gelöst. Die Hauptpilaster, die Bogen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jede Gattung ihr besonderes System von Verzierung; die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen. Was die Fenster der Mauerseite von Wandfläche übrig liessen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene unübertrefflich schönen Fruchtschnüre, in welchen der höchste decorative Stil sich mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne dass nach einer optischen Illusion gestrebt worden wäre, die das Auge hier gar nicht begehrt. Innerhalb der

Ecke zwischen dem nördlichen und östlichen Gang.

viereckigen Kuppelräume ist die Umgebung von je vier Gemälden sehr frei und verschiedenartig verziert, wie dies bei einer Reihenfolge isolirter Räume angemessen war. (Jacob Burckhardt im Cicerone II.)

Andere Innen-Decorationen der italienischen Renaissance folgen in den Loeillot'schen Chromolithographien nach den Aufnahmen H. Köhlers; u. a. die mit den Fresken Rafaels geschmückte Camera della Segnatura im Vatikan, die Libreria im Dom von Siena, die Sala del Collegio im Dogenpalast zu Venedig, die Peterskirche in Rom.

Malerei der Rückseite einer italienischen Sänfte mit dem Wappen der Chigi, copiert nach dem Original im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.

Die Handzeichnungen von Paulus Decker, baukünstlerische und decorative Entwürfe, sind Originale der Kupferstiche in dem von diesem Architekten i. J. 1711 in Augsburg veröffentlichten grossen Werk „Fürstlicher Baumeister", welches die kühnen Träume der damaligen Baukunst mit ihren Innendecorationen im üppigsten Barockstil vorführt. Dabei die Ansicht des grossen fürstlichen Thronsaales.

Japan ist hier durch colorierte Photographien der Tempelbauten von Nikko vertreten. Wir erblicken die aus rothgelacktem Holzwerk auf Steinpfeilern über den Daiya-gawa gespannte Brücke zwischen dem dunkelen Grün der Cryptomerien, die Umfassungsmauern der mit bronzenen Laternen geschmückten, von uralten Bäumen beschatteten Tempelhöfe, die reichgeschnitzten und bemalten Pforten der Tempel, die Hallen im Schmuck vielfarbiger Lackirung und vergoldeten Beschlages der Holzconstructionen, die mit Relief-Intarsien geschmückten, geweihten Nebenräume dieser zu Anfang des 17. Jahrhunderts angelegten und später vielfach vergrösserten Tempelanlagen, welche in feinfühliger Berechnung der malerischen Wirkung durch die Landschaft verstreut sind und sich mit dem Wohlklang ihrer vielstimmigen Farbenpracht den natürlichen Schönheiten ihrer Umgebung einschmiegen.

Besonders zu beachten ist der Kara-Mon, d. h. China-Thor genannte Eingang zum vierten Tempelhof. Die schmalen friesförmigen Zwischenräume zwischen den Pfosten der Umfassungsmauer des Hofes und den Querbalken sind mit durchbrochenem bemalten Schnitzwerk ausgefüllt, welches allerlei wildes Geflügel, fliegende Gänse und Reiher darstellt. In den grossen mittleren Feldern sind gitterartig durchbrochene vergoldete und bunt bemalte Fülltafeln mit farbigen Blumeneinfassungen in schwarz gelackten Rahmen angebracht. Gegen Regen ist die Umfassungswand mit einem weit vorspringenden Ziegeldach geschützt, dessen Balkenwerk mit vergoldetem Blech beschlagen ist. Fünf Stufen führen zur Thür empor. Um die äusseren Holzsäulen ringeln sich geschnitzte Drachen, an den Pfosten wachsen knorrige Mumebäume empor, alles Weiss mit goldenem Relief. Im Fries über dem Sturz ein feierlicher Zug von Göttern. Alles Balkenwerk des Ziegeldaches ist mit Metall beschlagen. Auf den Firstbalken sind bronzene Drachen gelagert. In der Giebelspitze und auf den Stirnziegeln das Awoi-Wappen des Tokugawa-Geschlechtes, welches diese Tempel erbauen liess.

Ferner: Das Innere eines kleinen Nebengemaches des inneren Tempels. Die grossen, in die Wände eingelassenen hölzernen Fülltafeln mit vergoldeten, an den Ecken metallbeschlagenen Rahmen zeigen Adler auf Felsen am Meeresufer oder auf knorrigen Eichenstämmen, ausgeführt in erhaben geschnitzter naturfarbener Einlage-Arbeit, sog. Relief-Intarsia. Das Balken- und Consolenwerk der Decke ist reich polychromirt und mit vergoldetem Metall beschlagen. Die Zwischenräume der structiven Theile sind mit polychromirtem, durchbrochenem Schnitzwerk ausgefüllt.

Chinesische Metallarbeiten.

Im östlichen Gang.

Wenn wir chinesischen Quellen vertrauen, reicht die Kunst, das Erz zu giessen und zu ciselieren, in die fast noch mythischen Zeiten der ersten Dynastie zurück. Sie wäre schon hoch entwickelt gewesen, als die Chang-Dynastie herrschte und hätte zu den Zeiten der dritten, der Tcheou-Dynastie, im ersten Jahrtausend vor Beginn der christlichen Zeitrechnung zahlreiche Formen und Verzierungsweisen festgestellt für die ehernen Gefässe, welche bei dem Ahnenkult und der Verehrung des in den Naturerscheinungen sich kundgebenden höchsten Wesens und anderer Naturgottheiten dienten. Für diese Gefässe wurden schon durch die Ritualvorschriften des Konfucius bestimmte Formen, Metallgemische, Maasse und Gewichte festgelegt, die nun für alle Folgezeit gültig blieben und den chinesischen Erzguss im Dienste des alten Kultus in unverrückbare Geleise bannten. Je nachdem sie beim Opfer den Wein, das Wasser, Früchte oder Getreide aufnehmen sollten, gab man ihnen fortan genau vorgeschriebene Formen; die beim Opfer von Thieren benutzten Gefässe mussten sich der Gestalt dieser Thiere anschliessen.

Neben den Ritualgefässen kommen schon in ältester Zeit die Ehren-Vasen vor, welche durch kaiserliche Gnade der Erinnerung an hervorragende Thaten gewidmet und verdienten Männern als Auszeichnung verliehen wurden. Bei diesen war den Künstlern etwas freiere Bewegung gelassen und Inschriften unter ihrem Fusse bekundeten den Anlass ihrer Stiftung.

Als die buddhistische Lehre gegen Ende des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung von Indien aus nach China vordrang und zu Anfang des dritten Jahrhunderts hier im Volke feste Wurzeln schlug, schmückten sich die überall im Lande erstehenden Tempel des Fo — des chinesischen Buddha — mit ehernen Götterbildern, Räuchergefässen und anderen Werken aus Bronze, für welche die konfucianischen Riten nicht mehr formbestimmend waren und bei denen zuerst die chinesischen Künstler sich an die menschliche Gestalt wagten, deren Darstellung der alte nationale Kult abgelehnt hatte.

Neben den alten Ritualbronzen und den buddhistischen Bronzen treten später auch Bronzen auf, welche beim Kult der Tao-Lehre benutzt wurden oder deren Ideen ausdrückten. Von ihrer philosophischen Grundlage war diese schon vor dem Eindringen des Buddhismus in China selbst entstandene Lehre bald nach demselben zu einem Materialismus entartet, welcher sich eigene Göttergestalten schuf, um sie mit den indischen Göttern in Wettstreit treten zu lassen. Unter ihnen erscheinen die acht grossen Unsterblichen, die Pa-sien, als besonders einflussreich; sie selbst oder ihre Attribute finden sich überaus häufig nicht nur an den Bronzen, sondern an allen Erzeugnissen des chinesischen Kunstgewerbes bis auf unsere Tage.

Endlich kommt für die Bronzen Chinas noch ein viertes Element in Betracht, das islamitische. Schon früh hatten muhammedanische Apostel ihren Weg bis an die Ostküste des asiatischen Festlandes gefunden, aber erst gegen Ende des Mittelalters entwickelte sich ein fester Verkehr zwischen den Mittelpunkten der arabischen Kultur und dem chinesischen Reiche, nachdem dieses in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts von

Im östlichen Gang.

den Mongolen erobert worden war. Arabischer Einfluss macht sich geltend in schlankeren Formen der Gefässe, in flüssigerem Rankenwerk, und häufig finden sich arabische Inschriften auf den Bronzegefässen, sei es, dass diese für die Ausfuhr nach dem Westen oder für muhammedanische Niederlassungen in China selbst bestimmt waren.

Das Verfahren beim Giessen der Bronzen ist in China von Alters her der Guss in verlorener Form, wie er später in Japan zu höchster Vollendung erhoben wurde. Auch viele Arten schmückender Metallarbeit kannten und pflegten die Chinesen. Sie wenden beide Arten der Damascirung der Bronze oder des Eisens mit Gold oder Silber an; die ältere, bei welcher das Grundmetall ausgestochen oder ausgehoben, das Edelmetall als Draht oder Plättchen in die Vertiefungen eingehämmert wird; die jüngere, indische, bei welcher das Edelmetall durch Hämmern auf die feilenartig aufgerissene Grundfläche befestigt wird. Eigenthümlich ist ihren Bronzen das Vorkommen unregelmässig eingesprengter goldfarbener oder goldener Flecken von meist unbestimmter Form, aber von schöner Farbenwirkung neben der alten Patina des Grundmetalles. Eigenthümlich auch das Incrustieren dickwandiger Bronzegefässe mit Steinen. Nicht selten wenden sie die Feuervergoldung an, während der japanische Geschmack den dunkleren Tönen der patinirten Bronze den Vorzug giebt.

Im 15. Jahrhundert und nochmals zu Anfang des 17. Jahrhunderts unter Kaisern der Ming-Dynastie traten Blüthezeiten des Erzgusses ein. Unter der Tartaren-Dynastie der Thsing im 17. Jahrhundert erreichte diese Kunst ihre höchste Stufe und erhielt sich auf ihr während der langen Regierungszeit des Kaisers Kien-lung bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts, um fortan zu sinken.

Beispiele chinesischer Metallarbeiten u. A.:

Kohlenbecken, grün patinirte Bronze, mit dem Nienhao des Kaisers Seven-tih von der Ming-Dynastie (1426—36).

Kohlenbecken, hellgelbe Bronze, verziert mit den Pakoua, den acht mystischen, aus ganzen und gebrochenen Linien gebildeten Schriftzeichen des Confucius. 17.—18. Jahrhundert.

Taoistisches Räuchergefäss, in Gestalt einer Pfirsich an beblättertem Zweig; schwarz patinirte Bronze, Guss aus verlorener Form, auf geschnitztem Holzsockel. 17.—18. Jahrhundert.

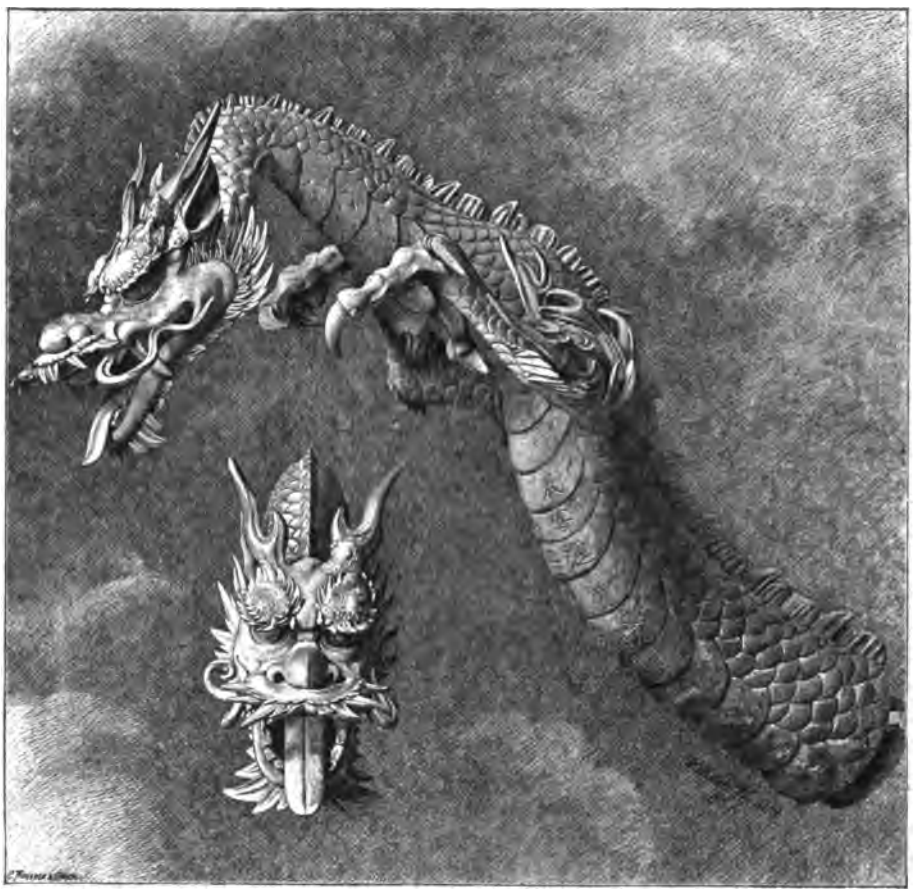
Kugelförmiges Gussgefäss, Bronze mit feinem Mäandermuster aus eingelegten Silberfäden. 17.—18. Jahrhundert.

Zwei Näpfe aus Kupfer mit vergoldetem, getriebenem und geschnittenem Flachrelief auf kupferfarbenem Grund mit geschnittenem Grundmuster. Das eine mit wachsenden Päonien, das andere mit Blumen der vier Jahreszeiten. 18. Jahrhundert.

Mandarinen-Scepter, Ju-ii, aus vergoldetem Kupfer; Vorderseite mit einem Zug taoistischer Heiligen in wolkendurchzogener Berglandschaft; Rückseite mit gravirtem Ornament, in welchem chinesische Motive mit europäischen Ornamenten vom Anfang des 18. Jahrhunderts verschmolzen sind. Einlagen von Lapislazuli, Kristall, Nephrit, Korallen und Eisvogelfedern.

Speisenapf mit Wärmvorrichtung, Weissmetall mit vertieften, dunkelblau emaillirten Ornamenten, und Opiumpfeife aus Weissmetall mit mehrfarbigem Grubenschmelz. Arbeiten aus der Provinz Yunan, 19. Jahrhundert.

Dabei einige koreanische Arbeiten, rechteckige Eisenkästchen mit Silber-Tauschirung, unter dem Einfluss chinesischer Ornamentik.



Bronzener Drache als Wasserspeier einer Quellenleitung, Japan. 17. Jahrhundert.
Länge des Kopfes von der Zungen- zur Hörnerspitze 34 cm.

Die japanischen Bronzen.

Im östlichen Gang.

Auch in Japan reicht die Verarbeitung der Bronze in ein vorgeschichtliches Zeitalter zurück, von welchem Gräberfunde, bronzene Pfeilspitzen und Schellen Kunde geben. Da die heimische Religion des Shintoismus, ein mit dem Sonnenkult verknüpfter, vergeistigter Ahnenkult keine Bilderverehrung kannte, sind aus der Zeit seiner ausschliesslichen Herrschaft Kunstdenkmäler nicht überliefert. Diese treten erst auf, als von dem asiatischen Festland im 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung der Buddhismus sich über das japanische Inselreich friedlich auszubreiten begann und seinen Aposteln chinesische Maler und Erzgiesser folgten. Rasch entwickelten sich unter dem befruchtenden Einfluss der älteren Cultur Chinas auch in Japan die Künste, vor allem die Kunst des Erzgusses. Schon in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts wurde jener riesenhafte Buddha gegossen, welcher noch an der Stätte der verlassenen Kaiserstadt Nara aufragt und alle späteren Kolossalgestalten der Gottheit an Schönheit übertreffen soll. In alten Tempelschätzen bewahrte Räuchergefässe, Blumenvasen, Laternen,

Im östlichen Gang.

Glocken und Figuren des buddhistisch-indischen Götterkreises zeugen von der hohen Stufe, welche der Erzguss früh erreicht und Jahrhunderte hindurch behauptet hat. Noch das 12. Jahrhundert sieht einen kolossalen Buddha — den Daibuts von Kamakura, und die grossen mit figürlichen Reliefs geschmückten Tempelglocken von Kioto und Nara entstehen. Von da an sinken in Zeiten verheerender Partei-Kämpfe die Künste des Friedens, um sich erst wieder zu erheben, als nach Jahrhunderte langem Kriegsgewoge ein neues friedliches Leben auf dem Boden einer neuen politischen Verfassung des Reiches anhebt. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hatte das Kaiserthum aufgehört, im Mittelpunkt der japanischen Kultur zu stehen; der Abkömmling der Sonnengöttin war zu einem Scheinkaiser herabgesunken, welcher abseits vom Markt des Lebens ein einflussloses Dasein fristete, während alle Macht thatsächlich von dem in der neuen Hauptstadt Yeddo residirenden Shogun ausgeübt wurde, welcher sich auf einen durch strenge Lehensverfassung zusammengehaltenen, die Provinzen beherrschenden Militär-Adel stützte. Unter der Herrschaft dieser Shogune aus dem Hause Tokugawa erwachte mit einer neuen Blüthe der Künste auch der Erzguss zu neuem Leben, nunmehr auch in ausgedehntestem Maasse für den häuslichen Gebrauch der wohlhabenden Japaner. Im 17. Jahrhundert herrschen noch strengere Formen vor. Im 18. Jahrhundert tritt mehr und mehr jener naturalistische Zug in den Vordergrund, welchen wir auch auf anderen Gebieten der japanischen Kunst beobachten, und zu Ende dieses und zu Anfang des 19. Jahrhunderts erreicht diese Bewegung und zugleich die Technik des Gusses, welche nunmehr den gewagtesten Aufgaben gewachsen ist, ihren Gipfelpunkt. Dies war die Zeit, in welcher neben anderen Erzgiessern von Ruf jene Tooun und Seimin sich auszeichneten, von deren Werken unsere Sammlung eine schöne Auswahl besitzt.

Bald nach der Mitte des 19. Jahrhunderts sinkt der japanische Erzguss. Wohl beherrscht man noch seine Technik; aber die spielende Leichtigkeit, mit der man die gewagtesten Aufgaben zu lösen vermochte, führt im Verein mit dem Einfluss des europäischen Marktes, welcher den einfachen nationalen Geschmack vergiftete und zur Ueberladung und gehaltlosen Mischung der Kunstmotive drängte, nur zu oft auf Abwege. (Beispiele dieser neuen Richtung sind unsere grossen, als Werke des Seifusai bezeichneten Prunkvasen). Als der letzte Shogun gestürzt war und ein Sprössling des alten Kaiserhauses i. J. 1868 die Regierung wieder übernommen hatte, schien es, als sollte es rasch bergab gehen mit der nationalen Kunst. Zum Glücke hat man noch in letzter Stunde, ehe die technischen Ueberlieferungen der alten Zeit verloren waren, sich eines Besseren besonnen und auch heute noch giebt es in Japan Bronzekünstler, welche ihre Richtung nicht von abendländischen Exporthäusern, sondern von dem guten Genius ihres Volkes sich vorschreiben lassen.

Die japanischen Bronzegiesser bedienen sich ausschliesslich des Gusses aus verlorener Form, wie er auch im europäischen Alterthum und von den Meistern der Renaissance geübt worden. Ueber dem Kern, welcher dem inneren Hohlraum des Gegenstandes entspricht, wird dieser aus Wachs modellirt in genau der Gestalt, welche die vollendete Bronze erhalten soll. Nachdem die zum Eingiessen des geschmolzenen Metalles und zum Entweichen der von diesem verdrängten Luft nöthigen Röhren aus Wachs gebildet an den geeigneten Stellen des Modelles angebracht

Im östlichen Gang.

sind, wird dieses mit der Form umkleidet, indem man äusserst feinen, mit Wasser angerührten Formsand mit den Pinsel dünn aufstreicht und nach dem Trocknen der ersten Schicht eine zweite und so weiter die folgenden aufträgt und jede vor der nächsten trocknen lässt. Das so allmählich zu einer formlosen Masse angewachsene Modell wird durch Umwickeln von Draht oder von eisernen Bändern gefestigt, sodann das Wachs des Modells ausgeschmolzen. Theils entfliesst dasselbe durch die mitschmelzenden Röhren, theils durchdringt und festigt es die Form. Ist diese leer und trocken, lässt man das geschmolzene Metall einströmen, welches nun genau die Stelle des ausgeschmolzenen Wachses einnimmt. Nach dem Erkalten zerschlägt man die Form und hat nur noch die ebenfalls mit Bronze ausgefüllten Einguss- und Luftabzugs-Röhren abzufeilen. Gussnähte, die es nicht giebt, braucht man nicht zu entfernen. Dank der gewissenhaften Durchführung dieses Verfahrens bedarf der vollendete Guss keiner Ueberarbeitung mehr, welche die Ursprünglichkeit des Kunstwerkes verwischen könnte. Die grossen Meister des japanischen Erzgusses haben denn auch in der Regel den Guss nicht ciselirt, oder die Ciselirung auf Einzelheiten von beabsichtigter Wirkung beschränkt. Erst bei neueren Arbeiten wird von der Ciselirung des Gusses ein ausgedehnterer Gebrauch gemacht; ja man arbeitet das ganze Relief einer dick gegossenen Vase durch Abdrehen, Ausmeisseln und Ciseliren aus dem Vollen, ein Verfahren, bei welchem die Abweichung von dem Modell nur zu nahe liegt, wenn der Ciseleur nicht selber ein Künstler ist. [Beispiel des Gusses in verlorener Form: ein Päonienzweig, an welchem noch die Angussröhren sitzen].

Bronzener Pinselhalter in Gestalt der Blüthe einer Magnolia. Japan 18.—19. Jahrhundert. Höhe 16 ½ cm.

In alter Zeit verwendeten die japanischen Erzgiesser nur eine kupferreiche Bronze mit geringem, wechselndem Zusatz von Zinn, Zink und Blei und Spuren von Antimon. In späterer Zeit erhält die Legierung einen stärkeren, bis auf 20 % steigenden Zusatz von Blei und bis zu 7 % von Zinn und annähernd so viel Zink. Die Mischungsverhältnisse sind ausserordentlich verschieden, wohl nicht, weil es den Giessern an festen Erfahrungen mangelte, sondern weil sie verschiedene Färbungen der Bronze anstrebten und Legierungen herstellen wollten, welche der künstlichen Patinierung, in welcher sie Meister waren, einen günstigen Boden darboten.

Im östlichen Gang.

Unter den bronzenen Gebrauchsgegenständen der Japaner bilden die Blumengefässe — Hana-ike — das umfangreichste Gebiet. Die zu einer förmlichen Wissenschaft ausgebildete, von eigenen Künstlern verschiedener Schulen mit vieler Umständlichkeit gelehrte Kunst des Aufzierens von Blumen und Zweigen forderte eine grosse Auswahl verschiedengestaltiger Gefässe, für welche vorwiegend das Erz, vielfach das Korbgeflecht, weniger der gebrannte Thon, niemals das von den Japanern nicht hergestellte Glas den Stoff lieferten. Bald sind die Hana-ike stehende vasenartige Gefässe, bald zum Hängen eingerichtet, bald als flache Becken gestaltet; ihr Formengebiet ist ein äusserst reichhaltiges und in der Sammlung durch gute Beispiele vertreten. Ihnen zunächst stehen die Räuchergefässe, Koro, in denen bei vielerlei häuslichen Gebräuchen, bei Festen, vor den in der Bildernische (Tokonoma) des Wohnraumes zeitweilig aufgehängten Gemälden, bei den Theegesellschaften (Chanoyu) gebildeter Männer duftender Weihrauch über einer Aschenschicht brannte. Dann die Kohlenbecken, Hibachi, mit ihren durchbrochenen Deckeln, an denen man in Ermangelung besserer Heizvorrichtungen die Hände wärmen konnte, und in denen man die glühenden Kohlen zum Anzünden der Tabakspfeife zur Hand hatte. Weiter kleine walzenförmige Gefässe zum Einstecken der Schreibpinsel; kleine, sehr mannigfach geformte, nur mit zwei kleinen Oeffnungen versehene Wassergefässe, „Tropfenzähler" genannt, weil man durch wechselndes Zuhalten und Oeffnen des eines Loches dem anderen Loche das Wasser zum Anreiben der Tusche beim Schreiben tropfenweise entfliessen liess. Allerlei kleine massive Geräthe, oft in Gestalt von Schildkröten, Fröschen, Krebsen, deren man sich bediente, um den Fuss schulgerecht zugeschnittener und gebogener Zweige in flachen Becken zu beschweren, oder um kleine künstliche, malerisch bepflanzte Felspartieen zu beleben. Andere massive kleine Bronzen, um das Papier beim Schreiben oder Malen festzulegen.

Eine besondere Art von Bronzen sind die Spiegel, Kagami, runde Metallplatten, deren Vorderseite spiegelnd glatt geschliffen, deren Rückseite mit flachem gegossenen Relief verziert ist, theils ohne Griff und mit einer Schnur zum Halten in der Mitte der Rückseite, theils mit einem angegossenen flachen, mit Rohrgeflecht umwickelten Griff. Die auffällige Erscheinung, dass einzelne dieser Spiegel, wenn sie das Sonnenlicht auf eine Wand werfen, in dem hellen Fleck zugleich die erhabenen Figuren ihrer Rückseite mehr oder minder deutlich abspiegeln, hat derartigen Spiegeln die Benennung „Zauberspiegel" eingetragen. Sie ist aber in neuerer Zeit des Geheimnissvollen entkleidet worden, indem man nachgewiesen hat, dass sie nur auf der Ungleichheit der convexen Wölbung beruht, welche die spiegelnde Fläche beim Schleifen infolge des ungleichen Druckes von der reliefierten Rückseite her erhält.

Der Wiener Metallwaarenfabrikant Eduard Föst hat i. J. 1879 einen Zauberspiegel abformen und in den verschiedensten Metall-Legirungen, selbst aus Silber und Gold giessen, schleifen und poliren lassen. Alle Metalle mit Ausnahme des Eisens ergaben Zauberspiegel. Scheinbar misslungene Stücke erhielten den erwünschten Zustand durch nachträgliche Pressung. Spätere Versuche des Japaners Hanichi Muraoka haben gezeigt, dass durch dünnes Abschleifen alle japanischen Bronzespiegel zu Zauberspiegeln werden.

Im östlichen Gang.

Bronzener Drache als Wasserspeier. Der Drache lag ähnlich, wie ihn die Aufstellung zeigt, in einem Tempelhain über einem Felsen und spie das Wasser eines in seinen hohlen Leib geleiteten Quells in einen Bach. Laut der Inschrift hat Shibata Yahei aus der Stadt Setta diesen Drachen einem Tempel (Dai-jin-Gu) in Demuth gestiftet. Ende des 17. Jahrhunderts. (Geschenk der Averhoff'schen Stiftung).

Bronzen des **Tooun** (18.—19. Jahrhundert).

Napfförmiges Blumengefäss, schwarzgrün, achtseitig, auf den eingebauchten Flächen erhabenes Mäandermuster mit Hakenkreuzen, vier kleine Wellenfüsse. (Wie die folgenden beiden Bronzen des Tooun, Geschenk der Averhoff'schen Stiftung).

Blumengefäss, hellgrau in Gestalt eines sechseckigen Korbes. Der Rand durchbrochen geflochten. Loser Untersatz mit 6 kleinen Kiefernzapfen als Füssen.

Blumengefäss, dunkelolivgrün, in Gestalt eines walzenförmigen Bambuskorbes mit kleinen Kiefernzweigen anstatt der Füsse. Am Korbe Schmetterlinge Werk des Tooun in seinem 63. Lebensjahre.

Kohlenbecken aus heller grünlicher Bronze, rechteckig als Einsatz für einen fehlenden Holzkasten. Der Deckel aus blühenden Kirschzweigen gewölbt; am Rande und Bügel Nebelstreifenmuster. (Geschenk des Herrn Th. Heye).

Bronze des **Suishiotei** (Anfang des 19. Jahrhunderts).

Blumengefäss „Der Traum der Muschel"; neben einem von schwärzlichen Wellen bedeckten, spangrünen Felsen liegen die grünen Herzmuscheln; aus der grössten entwindet sich ein Schlauch, welcher sich trichterförmig zum Blumenbehälter ausweitet.

Bronzen des **Seimin** (Anfang des 19. Jahrhunderts).

Grosse Blumenvase von schlanker Tulpenform, ringsum mit fliegenden Kranichen und Wolken auf einem Grunde unregelmässiger Mäanderlinien; schwärzliche Bronze, Wolken und Hälse der Vögel dunkelgoldig. Bez. Bunsei-nen d. i. 1818—29. (Wie die folgenden Bronzen des Seimin Geschenk der Averhoff'schen Stiftung).

Grosse Blumenvase, dunkelolivgrün, umschlungen von einem die Wandung durchbrechenden frei vorspringenden Drachen. Der Fuss als Welle mit kleinen Möven.

Blumengefäss, schwarzgrün, mit weiter trichterförmiger Mündung, mit Andeutung von Wolken, umflogen von zwei, das Gefäss nur leicht berührenden, mit ihm aus einem Stück gegossenen Fledermäusen. Loser Wolkenfuss. Der Künstler hat seinem Namen hier den Titel Hokgiokwo vorgesetzt.

Blumengefäss, flach, mit senkrechten Griffen, hellgoldfarben, am Hals Wolkenrunde mit den Thierkreisbildern, unten am Bauch 12mal wiederholt eine indische schlangenbändigende Gottheit. Bez. Bunsei-nen d. i. 1818—29.

Kleines Räuchergefäss in Gestalt eines sich aufrichtenden, den Rachen weit aufsperrenden grottesken Fisches, goldig olivgrün.

Schildkröte mit emporgerecktem Kopf, dunkelbraun; Gruppe von Schildkröten, auf dem Rücken einer alten vier junge, unbez., jedoch Art des Meisters.

Bronzen des **Seifusai** ca. 1870.

Grosse Blumenvase, grünlich-grau, am Fuss fünf Elephantenköpfe, am Leib in hohem, fein ciselirtem Relief einerseits Scene aus einem Fuchsmärchen (die Fuchsnatur eines schönen Mädchens wird durch einen Spiegel verrathen), anderseits Landschaft mit blühendem Kirschbaum, Päonien und Pfauenpaar; auf der tellerförmigen Mündung der Fuji-Berg von Wanderern bewundert. Als Griff zwei alte Kiefernbäume. (Aus einem Vermächtniss des Herrn B. M. Berendt).

Grosse Ziervase mit Deckel, der Fuss als sich am Boden windender blühender Kirschbaum; am Leibe in fast vollrundem ciselierten Relief einerseits ein Hahnenkampf, anderseits ein Adler auf Wildgänse stossend; auf dem Deckel ein Adler im Kampf mit einer Schlange. (Geschenk der Bürgermeister Kellinghusen's Stiftung.)

Bronzen verschiedener Meister.

Im östlichen Gang.

Bronzene Räuchergefässe in Gestalt von Thieren (ältere Arbeiten), einer stilisirten dickbauchigen Ente, grünschwarz mit schwarzen Glasaugen, eines auf einem Bambuszweig stehenden Reihers, einer Dohle, eines Hahnes, einer Henne, eines Packochsen.

Bronzene Blumengefässe. Nachahmungen geflochtener Bambuskörbe. — Das älteste grün-schwarz mit spangrünen Flecken; neuere ganz durchbrochen, auch in Fischreusengestalt, zu benutzen mit Einsätzen von Bambusrohr. Hängevase in Gestalt eines Flaschenkürbis, welchem das Zauberpferd des Sennin Tsugeng entschlüpft. Flaches Becken für wachsende Stauden, umrankt von Rosenzweigen, durch welche sich Schlangen ringeln, Cycaspflanzen als Füsse. Letztere beiden neuere Arbeiten, das Becken a. d. J. 1872.

Japanisches Räuchergefäss von schwarzgrüner Bronze, in Gestalt einer Lotosfrucht mit verwittertem Blatt. 1/2 nat. Gr.

Gruppe von Bronzegefässen verschiedener Bestimmung, in denen sämmtlich der Lotospflanze entnommene Motive benutzt sind. Stilisirt für Cultuszwecke: Räuchergefässe aus Tempeln (grünliche Bronze mit eingesprengten gelben Flecken bezw. rothe, schwarz patinirte Bronze), der Fuss aus einem umgeschlagenen Blatt, das Gefäss als Blüthenkelch, der Knauf des mit Bonji-Zeichen (Sanskrit) durchbrochenen Deckels als Frucht. Handräuchergefäss für den Tempeldienst als Lotoszweig mit stilisirtem Blüthenkelch und Fruchtdeckel. Naturalistisch für weltliche Zwecke: Räuchergefäss aus braunschwarzer Bronze in Gestalt eines verwitterten Lotosblattes mit überreifer Frucht, deren Nüsse zum Theil ausgefallen sind. Blumen-Vase aus einem tütenförmig mit seinem abgeschnittenen Stengel zusammengebundenen Blatt. Stempel (? eines Malers), als Griff blühende und fruchttragende Lotos. (M. vgl. d. Abb.)

Bronzene Thiere, als Halter blühender Zweige in flachen Gefässen oder zum Schmuck von Terrarien in Gestalt von Schildkröten (bez. Seimin) und von Taschenkrebsen (bez. Shomin).

Im östlichen Gang.

Bronzene Spiegel.

Grosser Spiegel (Durchm. 46 cm.) Auf der Rückseite Relief, Kiefern und Bambus mit Kranichen, Nanden-Strauch mit Schildkröten und zwei Wappen. Giesser Harumitsu vom Geschlechte Fujiwara aus Fukushima.

Kleiner Handspiegel („Zauberspiegel"). Auf der Rückseite Kiefern, Bambus, Kraniche, Schildkröten und zwei grosse glückbedeutende Schriftzeichen „Takasago".

Bronzene Leuchter mit Kerzendorn, in Gestalt einer schlankhalsigen Vase und aufgebaut aus stilisirten Motiven der Kürbispflanze.

Bronzene Tropfenzähler u. A. in Gestalt einer Kröte, eines verwitterten Lotosblattes mit kleinem Frosch, einer Brautente (mit emaillirten Rückenfedern), des fabelhaften Kylin, einer strohbedeckten Hütte mit blühendem Mumebaum, einer mit Kürbisranken bewachsenen Hütte.

Tropfenzähler aus anderen Metallen, Einsätze von Schreibkasten: aus Silber in Gestalt eines kauernden Häschens; aus verschiedenfarbigen Legirungen in Gestalt eines auf Seetang gebetteten Muschelhaufens; grün emaillirt in Gestalt eines Chrysanthemumwappens; aus rothem Kupfer mit blaugrünem Grubenschmelz in Gestalt eines Chrysanthemumzweiges. (Abb. S. 144).

Buddhistisches Räuchergefäss aus glänzend schwarz patinirter Bronze (Shakudo), stilisirte Motive des Blattes, der Blume, der Frucht des Lotos. Höhe 30 cm.

Silber wird nur ausnahmsweise zu Gefässen verarbeitet, u. A. zu den nur in vornehmen Häusern benutzten, Toji-buro genannten Duft-Gefässen, deren grösserer Untertheil zur Aufnahme glühender Kohlen dient, während der kleinere, in die Oeffnung des unteren passende, topfförmige Obertheil einen Aufguss von Gewürznelken oder anderen Gewürzen enthält, deren Gerüche mit dem Wasserdampf verdunsten.

Schönes Toji-buro aus Silber; der fein gekörnte Grund von taubengrauer Färbung, umsponnen mit aus dem Vollen geschnittenen blanken Zweigen der Kakipflaume (Diospyros Kaki), deren Blüthen und Früchte aus grünem und gelbem Gold eingelegt sind. Griffe und Deckelknauf aus ebensolchen Zweigen. Auf altem Goldlack-Untersatz. (Hauptstück der japanischen Metallarbeiten in der Wiener Weltausstellung von 1873).

Im östlichen Gang.

Gegossenes und ciselirtes silbernes Kobashitate. Nat. Gr.

Auch die Kobashitate, kleine, durchbrochene, köcherförmige Gefässe kommen aus Silber gearbeitet vor. Man bedient sich ihrer bei dem Räucherspiele „Kotaki" der eleganten Gesellschaft zur Aufnahme der Zänglein, Schaufelchen und anderer zierlichen Geräthe für das Fassen des brennenden Räucherwerkes, dessen schnelles Errathen die Aufgabe des Spieles ist.

Die Sammlung besitzt zehn solche Kobashitate, davon silberne mit goldenen Chrysanthemumzweigen, mit Mumebäumen, mit Nelkenstauden, mit Ahornblättern auf Wellen, mit bethautem Susukigras in Schneerosetten zwischen Chrysanthemumranken, mit Mumebäumen und grünemaillirten Bambuszweigen. Bronzene mit Kieferbäumen, mit Chrysanthemumstauden, mit silbern und golden tauschirten Kürbisranken, mit Mume-Streublumen. Dabei kleines Geräth, auf dessen fächerförmiger Schaufel der Gipfel des Fusiyama in Email-Relief.

Andere, ihrer Bestimmung nach ebenfalls Japan eigenthümliche kleine Metallarbeiten sind die Hikite, einer kleinen flachen Schüssel vergleichbare Griffe zum Anfassen der hölzernen, mit Papier überspannten Schiebewände, welche das Innere des japanischen Wohnhauses abtheilen. Gegossen oder getrieben, tauschirt oder emaillirt, sind die Hikite meistens hübsch mit Pflanzenwerk und Wappen verziert. Aehnliche, feiner gearbeitete Metallgriffe dienen zum Anfassen der Schiebthüren kleiner Wandschränke.

Ausgestellt u. A. Hikite mit dem kaiserlichen Doppelwappen (Chrysanthemum und Pawlonia, Kiku- und Kiri-Mon), in schwarzem Metall mit Perlmutter Unterlage auf grün emaillirtem Grund; mit dem hellgrün emaillirten Wappen der Tokugawa-Shogune (Awoi-Mon); mit Berglandschaft und Wasserfall; mit Mond, Hasen und Farrenkraut in eingelegter Metallarbeit; in Gestalt von Chrysanthemumzweigen.

Andere metallene Zierrathen, Kazari-Kugi, dienen als Beschlag des Balkenwerkes an denjenigen Stellen, wo die Pfosten mit gewissen Querbalken verzapft sind.

U. A. Ein altes Kazari-Kugi mit dem viermal wiederholten kaiserlichen Kiri-Wappen (Blätter und Blüthentraube der Pawlonia imperialis), aus vergoldetem Kupfer mit vielfarbigem Grubenschmelz.

Die von ihren Waffenschmieden von Alters her für Rüstungen und Schwerter gepflegte Schmiedekunst hat die Japaner nicht dazu geführt, das Schmiedeeisen auch zu Gitterwerken, Beschlägen nnd selbstständigen Geräthen zu verarbeiten, welche ihre Form und ihre Verzierung nur durch das Strecken, das Schweissen, Spalten und Hämmern auf dem Ambos erhalten. Die seltenen Geräthe aus Schmiedeeisen sind von einfachen Formen, deren glatte Flächen meist erst durch die mit Meisterschaft geübte Einlege-Arbeit ihren Schmuck erhalten.

Im östlichen Gang.

Beispiele: Schmiedeiserne Steigbügel mit Päonienblüthen und Silberfäden in gravirten Vertiefungen. Ebenso gearbeitete Handleuchter mit silbernen Chrysanthemumzweigen. Ein Vorhängeschloss nebst Schlüssel, beide verziert mit den acht mythischen Kostbarkeiten in Silber- und Goldeinlage.

Das Gusseisen wird von den japanischen Erzgiessern gleich wie die Bronze in verlorener Form gegossen und ebenfalls geschickt patinirt. Nicht selten finden sich unter den neueren Arbeiten Blumenvasen, bei denen man den unedlen Stoff vergisst. Seine hauptsächliche Verwendung im Hausrath findet das Gusseisen jedoch für die Tetsu-bin, Kessel zum Kochen des Wassers für die Theebereitung. Die derbe Erscheinung des Kessels mit seiner rauhen, durch langen Gebrauch angefressenen Oberfläche wird noch durch die Gegensatzwirkung des aus Bronze oder Kupfer hergestellten, zierlich tauschirten Deckels und eines ähnlich verzierten Bügels gesteigert.

Das auf den Stichblättern seit Jahrhunderten mit Meisterschaft geübte Tauschieren hat in neuerer Zeit auch zur Schmückung gusseiserner Vasen Anwendung gefunden. Da das gegossene Eisen seiner Härte und Sprödigkeit wegen nicht sofort mit Hammer, Meissel und Stichel bearbeitet werden kann, wird es zuvor einem eigenthümlichen Entkohlungsverfahren unterzogen, durch welches die Oberfläche der Gefässe eine dem weichen Eisen oder Stahl ähnliche Structur erhält, um hernach in derselben Weise wie das Schmiedeeisen bearbeitet werden zu können. Diese Technik ist in jüngster Zeit mit vielem Geschick für die Verzierung von Schmuckvasen und Zierschüsseln entwickelt worden. In dem japanischen Haushalt alten Stiles war freilich für dergleichen Schaustücke kein Platz, denn er kannte nur veredelte Gebrauchs-Gefässe und hielt es mit Recht für geschmackvoller, seine blühenden Zweige in einem Gefässe von dunkeler Bronze, oder einfarbigem Korbgeflecht aufzuzieren, als in einem die Augen durch gleissenden Goldschmuck ablenkenden Prachtgefäss. Den Europäern blieb es vorbehalten, die Japaner zur Herstellung von Gefässen anzuleiten, welche einem vernünftigen Gebrauchszweck nicht mehr entsprechen, dafür allerdings oft an und für sich von reizender decorativer Wirkung sind.

Als Hauptmeister dieser neuen Richtung in der Herstellung tauschirter Gusseisengefässe hat Komai in Kioto sich verdienten Ruf erworben. Unter diesem vielgenannten Künstler-Namen haben jedoch mehrere Meister, vielleicht derselben Familie gearbeitet. Der unlängst gestorbene Altmeister dieses Namens hat in Japan rasch Schule gemacht und mehrere tüchtige Künstler versorgen noch heute den Weltmarkt mit kostbaren Werken seiner Richtung.

Die Sammlung besitzt zwei Arbeiten der besten Zeit des Komai, bezeichnet: „Komai, Bewohner von Kioto im Lande Nippon“. Die eine ist eine schlanke gusseiserne Vase, welche aus breiten Bambusschienen zusammengesetzt scheint, auf denen zu je zweien oder dreien Pflanzen- und Thierbilder in feinster Gold- und Silbertauschierung ausgeführt sind. Die Darstellungen sind mit grossem Geschick in die Pfeilerform der Schienen gezeichnet. Besonders zu beachten die geschmackvolle Verbindung gelben und grünen Goldes mit Silber; z. B. auf gelbgoldener Kiefer sitzen silberne Kakadus mit gelbgoldenem Schnabel und Auge und grüngoldenen Füssen; auf dem Stamm einer gelbgoldenen Rebe mit Trauben aus Silberperlchen sitzt ein silberner Hahn mit grüngoldenen Füssen und Halsgefieder. Das andere Stück (Geschenk von Frau Frieda Lipperheide) ist eine eiserne Dose in Form einer Trommel, auf welcher

Im östlichen Gang.

Fächer und Bilderbücher ausgebreitet erscheinen; diese sind mit feinen Landschafts- und Blumenbildchen, mit Grundmustern und Inschriften in feiner, leicht erhabener Tauschirarbeit gefüllt.

Das von den Künstlern der Schwertzierathen ausgebildete Einlegen verschiedenfarbiger Metallreliefs in Flächen aus Eisen, Kupfer oder Bronze ist in neuester Zeit mit vielem Geschick auf die Schmückung von Gefässen, zum Theil ebenfalls mit Rücksicht auf den abendländischen Markt angewendet worden.

Beispiele u. A.: Dose von dunkler Bronze mit einer Elster auf einem Kiefernzweig, bezeichnet als Werk des Tenkodo im Lande Shiu. Dose von gelber Bronze, im durchbrochenen Deckel Eichhörnchen zwischen Reben, bezeichnet als Werk des Inouye in Saikio (d. h. Kioto). Kleiner Kessel für das Theewasser, Kupfer, glänzend schwarz patinirt, mit eingemeisselten Gräsern, an denen silberne Thautropfen hangen, innen im Feuer vergoldet, bezeichnet als Werk des Kanaja Gorosaburo in Kioto.

Der Beifall, welchen die Korbgeflechte der Japaner im Abendlande gefunden haben, hat in jüngster Zeit auch dazu geführt, sie in einem nicht minder sorgfältigen Geflecht aus dünnen Streifen von Kupferblech und Kupferdraht nachzuahmen.

Beispiele: Stehende und hängende Blumenvasen dieser Arbeit.

Tropfenzähler aus rothem Kupfer, die Blätter mit blaugrünem Grubenschmelz. Nat. Gr.

Griff eines japanischen Schwertes. Das in die Umflechtung aus schwarzen Seidenschnüren eingebundene metallene Menuki in Gestalt des Glücksgottes Hotei, welcher in anderer Darstellung bezw. in seinen Emblemen auch in dem Menuki der anderen Seite, in der Zwinge, und dem Kopfstück erscheint. In dem Haihaut-Ueberzug des Holzkernes links das Loch zum Durchtreiben des Pflockes, welcher die Zunge der Klinge im Griffe festhält. Bez. als Werk des Furu-Kawa-Jotshin. Länge 16 cm.

Die Sammlung japanischer Schwertzierathen.

Im östlichen Gang.

Diese zum grossen Theile von Freunden des Museums geschenkte Sammlung besteht aus Stichblättern, Schwertmessern, Schwertnadeln und Beschlägen der japanischen Schwerter und ihrer Scheiden. Denselben sind einige Verschlussplatten von Tabakstaschen, Platten knopfförmiger Netzkes und andere kleine Metallarbeiten nur insoweit beigeordnet, als durch diese der Zweck der Sammlung deutlicher erreicht wird. Dieser Zweck erklärt sich aus der Ordnung, in welcher die einzelnen Stücke gruppirt sind. Hierfür waren nämlich nur die natürlichen und geschichtlichen Motive, welche die Künstler den Verzierungen zu Grunde legten, maassgebend; weder auf die Zeit der Entstehung der einzelnen Stücke, noch auf die Künstler, welche sich auf ihnen als die Verfertiger genannt, noch auf die technischen Verfahren, deren diese sich bedient haben, ist dabei Rücksicht genommen, obwohl auch für Studien in diesen Richtungen ein reiches Material vereinigt ist. Es wurde weiter versucht, die Gruppen der Motive aus der Pflanzen- und Thierwelt so zu ordnen, dass die Entwickelung jedes Motivs von seiner naturalistischen Wiedergabe bis zu seiner Stilisirung für ornamentale oder heraldische Zwecke verfolgt werden könnte. Endlich sollte durch die mannigfaltigen Motive, welche den Sagen und der Geschichte Japans und Chinas, den herrschenden Religionen, der alten Dichtkunst und dem Alltagsleben entnommen sind, veranschaulicht werden, wie das japanische Kunsthandwerk bis zu seiner Berührung mit dem Abendlande in steter Fühlung mit allen Kulturinteressen des japanischen Volkes gearbeitet hat.

Bis in unsere Tage war das Tragen des Schwertes in Japan nicht nur ein Abzeichen der Krieger, sondern ein wesentliches Vorrecht gewisser Bevölkerungsklassen. Erst als die alte Rüstung der europäischen Bewaffnung wich und mit dem Sturze des Shogunates i. J. 1868 die alte Lehensverfassung zusammenbrach, schwand die Sitte des Schwertertragens im Frieden, und i. J. 1876 machte ihr ein Regierungserlass ein Ende, der das Tragen eines Schwertes für Jedermann verbot, „er wäre denn in Hoftracht, oder ein Mitglied der Armee, der Flotte oder der Polizei“. Erst von diesem Erlass her datirt unsere genauere Bekanntschaft mit den Herrlichkeiten der japanischen Schwertzierathen. Bis dahin war drei Jahrhunderte hindurch jenes Gesetz in Kraft gewesen, durch welches

Im östlichen Gang.

Stichblatt aus Eisen, auf dessen vom Schlag des Hammers unebener rostiger Fläche vier von den acht klassischen Landschaften des Biwa-Sees in farbigen Metalleinlagen dargestellt sind. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Iyeyasu der schon vor ihm geltenden Auffassung gesetzlichen Ausdruck gegeben hatte, nämlich, dass jeder, welcher ein Langschwert zu tragen das Recht habe, eingedenk sei, er dürfe sich von seinem Schwerte, das sein solle, wie seine Seele, nur trennen, wenn er vom Leben scheide. Je weniger während der langen friedlichen Regierung der Shogune aus dem Tokugawa-Hause die Schwerter kriegerische Arbeit zu verrichten hatten, desto strenger und umständlicher wurden die Vorschriften der Etikette für das Tragen und Berühren derselben, desto peinlicher wurde die Empfindlichkeit der schwertertragenden Männer gegenüber irgend welchen Verletzungen dieser Regeln. Hierüber, wie über die mannigfachen mit dem Schwerte zusammenhängenden Fragen japanischer Cultur, Kunst und Technik vgl. J. Brinckmann, „Kunst und Handwerk in Japan". Hier kann nur soviel gegeben werden, wie zum Verständniss der Sammlung erforderlich ist.

Für den japanischen Kenner war nicht die Fassung des Schwertes, sondern die Klinge der seiner Bewunderung und seines Studiums würdigste Theil. Den Beschlag wechselte er je nach der Gelegenheit, für welche er die kostbare, von den Vorfahren ererbte Waffe zu tragen gedachte. Verschiedene Sätze von Griffen und Scheiden standen ihm hierfür zur Verfügung, aus denen er für jeden einzelnen Fall sinnvolle und beziehungsreiche Auswahl treffen mochte. Den Wechsel des Beschlages erleichterte ihm die Art der Befestigung der Klinge im Griffe. Bei dem leicht gekrümmten, einschneidigen Kampfschwert „Katana" wurde die Klinge mittelst einer, der Länge des hölzernen Griffes entsprechenden Zunge in einen Schlitz des Griffes gesteckt und in diesem nur durch einen kleinen hölzernen Pflock festgehalten, welcher durch zwei sich gegenüberstehende Löcher der beiden Schalen des Griffes und ein entsprechendes Loch der Schwertzunge getrieben wurde. Stiess man den Pflock heraus, so zerfiel die Montirung in ihre Bestandtheile, den Griff, das Stichblatt, die zwischen beide und die Klinge eingeschalteten Metallplättchen „Seppa" und den

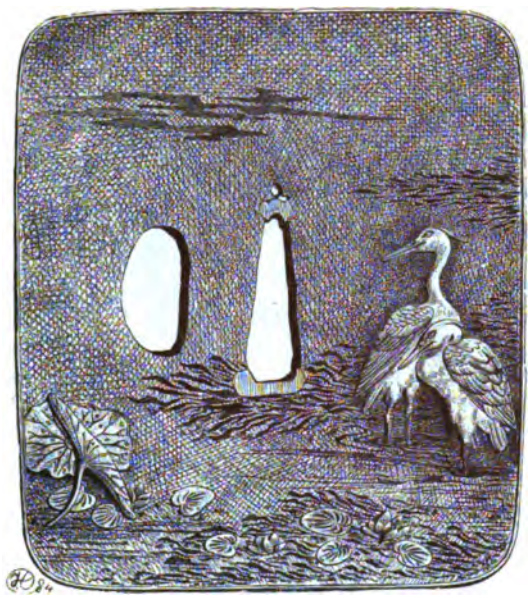
Im östlichen Gang.

Stichblatt aus Eisen. Kehrseite des auf S. 146 abgebildeten, mit den übrigen vier Landschaften des Biwa-Sees. Aufzählung derselben auf S. 159. Nat. Grösse.

Metallring „Habaki". Die Seppa sind unverzierte, dem Durchschnitt des Griffes entsprechende Plättchen, welche dazu dienen, dem Griffe festeren Schluss an die obere Fläche des Stichblattes, letzterem an den Habaki zu geben. Der Habaki ist ein plattgedrückter, ebenfalls unverzierter Ring, welcher die Schwertklinge an ihrer Wurzel scheidenartig umfasst.

Weder Seppa noch Habaki kommen indess für unsere Sammlung in Betracht. Das Stichblatt „Tsuba" ist das Haupt- und Prachtstück der Schwertfassung. An ihm haben schon von Alters her, und zwar in einem, mit der Entwöhnung der Samurai von kriegerischem Leben steigenden Maasse, die japanischen Metallkünstler ihr Bestes geleistet. Der hölzerne Griff des Schwertes ist in der Regel mit weisskörniger Haifischhaut überzogen und an seiner Wurzel und Spitze mit zwei metallenen Zierstücken, den „Fuchi-Kashira" beschlagen. Die Zwinge, „Fuchi", hat die Gestalt eines länglichen Ringes. Ihre untere Oeffnung ist durch eine Platte geschlossen, in welcher ein Schlitz der Klingenzunge Durchlass gewährt. Das Kopfstück „Kashira" gleicht einem flachen länglichen Knopfe, an dessen Langseiten je ein ovales, mit besonderem Einsatzring gefüttertes Loch zum Durchziehen der Seidenbänder dient, mit denen das Heft kreuzweis so überwickelt wird, dass die Rochenhaut in den Zwischenräumen sichtbar bleibt. Theilweis von den Seidenbändern verdeckt und nur durch sie festgehalten, erscheint auf jeder Breitseite des Griffes ein kleiner metallener Zierath, „Menuki", welcher den Zweck hat, das Heft griffester zu machen. Die Stichblätter zeigen in der Regel drei verschieden geformte Löcher: das mittlere in Form eines spitzen, gleichschenkeligen Dreieckes zum Durchstecken der Klinge, und zwei seitliche von wechselnder Gestalt, welche zum Durchschieben des Schwertmessers „Kodsuka" und der Schwertnadel „Kogatana" dienen. Diese Löcher gestatten, die genannten kleinen Geräthe, welche in Rinnen der Schwertscheide stecken, herauszuziehen, ohne das Schwert selbst zu ziehen; sie unterbrechen oft

Im östlichen Gang.



Stichblatt aus gelber Bronze mit Einlagen aus Silber (Reiher und Seerosen), Gold (Schnäbel, Beine, Augen, Staubfäden), Silberbronze (Blätter) und Shakudo (Pupille). Ciseliert von Mitsuhiro nach einer Zeichnung des Yoki. 19. Jahrhundert. Nat. Grösse.

die Verzierungen des Stichblattes, in seltenen Fällen sind sie in diese Verzierungen einbezogen. Häufig erscheinen sie durch Plättchen eines von der Grundfarbe des Stichblattes abweichenden Metalles geschlossen, weil sie zu Schwertern gehörten, deren Scheiden weder Schwertmesser noch Nadel enthielten, eine Bestimmung, welche bei einer Anfertigung ohne Rücksicht auf ein einzelnes Schwert nicht vorauszusehen war. Minder wichtig ist der Beschlag der Scheiden, welche aus dem Holze einer Magnolie verfertigt und meist dunkel gelackt wurden, bei edlen Waffen ohne auffallende Verzierung. Nur das Ortband, „Kojiri", an der Spitze der Scheide, zweitens ein etwas oberhalb der Scheiden-Mitte angebrachter metallener Haken, welcher das Durchgleiten durch den Gürtel verhindern sollte, und drittens eine weiter oben angebrachte Oese zum Durchziehen einer starken Seidenschnur, kommen für unsere Sammlung in Betracht.

Unter den Stoffen, deren sich die japanischen Metallarbeiter für die Stichblätter und die Griff- und Scheidenbeschläge bedienten, steht das Eisen oben an. Gold und Silber kommen nur ausnahmsweise vor. Häufig erscheint das Kupfer in seiner Naturfarbe oder in mannigfachen Legierungen als ächte Bronze, als „Shibuitshi" oder als „Shakudo", von denen jenes einen starken Silbergehalt und einen durch Beizung hervorgerufenen feinen grauen Silberton zeigt, dieses einen Zusatz von Gold und Silber zum Kupfer enthält und durch ein eigenthümliches Beizverfahren eine tief blauschwarze, glänzende Patina annimmt. Andere Metallgemische bieten grünliche, röthliche, weisse Töne; eine „Shido" genannte Mischung zeigt eine rothe, durch Beizung zu feuriger Leuchtkraft gesteigerte Farbe. Wo der Glanz der metallenen Fläche die Gravirungen oder Einlagen unklar machen würde, wird er mit den verschiedensten Mitteln gemildert oder beseitigt. Bald wird die Fläche durch feine Kreuz- und Querstrichelung gemattet, bald unregelmässig gerauht, bald durch tief eingedrückte Hammerschläge mit einem bienenzellenartigen Muster bedeckt, bald mit dem Punzen gekörnt und das Korn mit dem Hammer wieder unregelmässig flach geschlagen, bald, und zwar vorzugsweise bei den schwarzen Legierungen wird die ganze Fläche durch Punzung mit gleichmässig grossen Perlchen in regelmässigen, dem Rande des Stichblattes parallelen Kreisen bedeckt.

Im östlichen Gang.

Eisernes Stichblatt mit drei fliegenden Kranichen. 18. Jahrh.

Für die weitere Schmückung der Platte kommt in Betracht das Gravieren, das Tauschieren durch Einhämmern weicher Edelmetalle in Vertiefungen des Grundes oder nach indischer Art durch Aufhämmern von Gold- und Silberblättchen und Drähten auf den kreuzweis geritzten Grund, das Ciselieren, bald eines Reliefs nach europäischer Art, wobei die Darstellung sich über die abgehobene Fläche erhebt, bald des versenkten Reliefs, wie wir solches aus granitenen Bildwerken Aegyptens kennen. Die grösste Mannigfaltigkeit wird endlich erzielt durch die Verbindung einzelner oder aller dieser Verfahren mit der Einlage von Stücken farbiger Metallgemische. Die Zusammensetzung auch der reichsten vielfarbigen Metallreliefs, in denen die Japaner unbestrittene Meister sind, erfolgt ohne Zuhülfenahme der Löthung oder Schweissung, durchweg nur auf kaltem Wege, durch das Ausarbeiten von Vertiefungen der Grundplatte mittelst Meissel und Hammer und durch das Einhämmern von Metallstückchen, welche durch die leicht unterschnittenen Ränder festgehalten, weiter ciseliert werden und ihrerseits auf demselben Wege wie die Grundplatte andere Einlagen erhalten. Auch das Aetzen der Metalle findet Anwendung. Selten und sparsam auch das Emaillieren, wobei Vertiefungen mittelst zarter Zellenschmelz-Arbeit ausgefüllt werden, welche einzelne Blüthen oder Wappen, nur ausnahmsweise grössere Zeichnungen wiedergeben. Durchscheinendes Email findet selbst auf Eisenplatten Anwendung, indem es in Vertiefungen, die mit Gold ausgefüttert sind, eingeschmolzen wird. Auch das ächte Niello ist den Stichblattkünstlern nicht fremd geblieben. Obwohl Meister des Gusses in verlorener Form, haben sie sich desselben nur für untergeordnete Arbeiten bedient; die durchbrochenen Reliefs aller besseren Stichblätter sind aus der geschmiedeten Eisenplatte auf kaltem Wege durch Bohrung und Ciselierung gewonnen.

Mit der vielseitig entwickelten Technik der Tsuba-Künstler ging ein überaus reicher Motiven-Schatz Hand in Hand. So mannigfach ist die Fülle der Darstellungen auf den Schwertbeschlägen, dass mit diesen ein förmlicher Orbis pictus so der Natur wie der Cultur Japans hat zusammengestellt werden können, wie solches sich aus dem Inhalte unserer 28 Schaukasten mit Schwertzierathen ergiebt. Dennoch fallen in dieser Sammlung einige Lücken auf. Wohl führen uns die Tsubas die Beschäftigungen der Fischer, der Jäger und der Bauern vor, d. h. alle mit den von unseren Volkswirthschaftslehrern als Occupation und Rohproduction

Im östlichen Gang.

Eisernes, mehrfarbig eingelegtes Stichblatt mit der Darstellung eines Schlachtfeldes mit einem Schädel, Pfeilspitzen, Eisenhut und Susukigras. Auf der Rückseite eine Inschrift, deren Sinn ist: ‚den Tod vor Augen, die Feinde nicht zählen — des dem Herrn schuldigen Dankes, nicht des Endes eingedenk sein.' Bez. als Werk des Taikinan Katsumi. Datirt 1870. Etwas verkleinert.

bezeichneten wirthschaftlichen Arbeiten. Wir vermissen aber die Handwerker, die Künstler, die Kaufleute, d. h. die Darstellungen der auf Stoffveredelung und auf Zutheilung der irdischen Güter gerichteten Thätigkeiten. Den Grund hierfür suchen wir in jenem Standesvorurtheil des Japaners, welches dem zum Tragen der Schwerter berechtigten Samurai wohl die Bestellung des Ackers und die Jagd, aber keinen Gewerbe- und Handelsbetrieb gestattete, und ihn daher auch die Abbildung einer seine Standesehre befleckenden Thätigkeit an seinem Schwerte, „das sein sollte, wie seine Seele", als ein unwürdiges Motiv ausschliessen liess. Andere Lücken finden wir in den geschichtlichen Darstellungen. Nie stossen wir auf das Bild eines Kaisers aus geschichtlich verbürgter Zeit. Erklären mag sich dies dadurch, dass eine alles menschliche Maass übersteigende Verehrung des Mikado Hand in Hand ging mit einer zu völliger Thatenlosigkeit herabsinkenden Verweichlichung desselben; in Folge dessen nur sehr wenige aus der langen Reihe der Kaiser als greifbare Gestalten sich einprägten und in den volksthümlichen Bilderschatz Aufnahme fanden. Nie stossen wir auf Darstellungen aus der Geschichte der letzten zwei Jahrhunderte. Die Feldherren von Taikosamas ruhmreichem Kriegszug nach Korea schliessen die lange Reihe der volksthümlichen Heldengestalten. So günstig sich auch unter der Herrschaft der Tokugawa-Shogune die Lebensbedingungen für die dem höfischen Luxus dienenden Künste gestalteten, boten die Fürsten dieses Hauses doch keine Persönlichkeiten von durchschlagender Kraft dar, welchen man gleich den mittelalterlichen Helden an den Schwertern hätte begegnen mögen. Vielleicht auch wollten die Shogune es dem von ihnen in den Schatten gestellten Mikado gleich thun in erhabener Absonderung vom Profanen und galt daher auch ihre Abbildung für unziemlich oder lästerlich. Auch die historischen Ereignisse, welche sich unter den Shogunen zutrugen, standen unter einem seltsamen, ihr Eindringen in den alten Bilderschatz ausschliessenden Druck, sei es gesellschaftlicher Sitte, sei es polizeilichen Zwanges. Mussten doch selbst jene höchstes Aufsehen erregenden Vorgänge, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts sich zutrugen und der weltbekannten Erzählung von den treuen Ronin zu Grunde liegen, sich das Gewand des 14. Jahrhunderts borgen, um in Volksbüchern und Volksschauspielen dargestellt, das Herz jedes braven Japaners höher schlagen zu machen. Dass uns die Ronin niemals auf Stichblättern der Vornehmen begegnen, darf uns nicht Wunder nehmen — ebenso wenig aber, wenn sie doch eines Tages auf diesem oder jenem von den Stichblättern auftauchen sollten, mit denen die japanischen

Metallkünstler unserer Tage den europäischen Markt befriedigen. Die Sammlung besitzt nur wenige Beispiele solcher Tsubas, welche durch wundervolle Arbeit ausgezeichnet sind, aber durch ihre Grösse und Schwere und die Höhe der Reliefs und oft auch durch die unpassende Wahl der Motive verrathen, dass sie nicht auf dem historischen Boden gewachsen sind. Sie umfasst, von diesen und wenigen anderen Ausnahmen abgesehen, nur Arbeiten vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Sturze der mittelalterlichen Verfassung Japans i. J. 1868. Im östlichen Gang.

Der Vergleich der Gruppen unter einander und der Bestandtheile jeder einzelnen derselben führt zu einer Reihe von Schlüssen, deren wichtigste wir der Betrachtung der Einzelheiten vorausschicken. Im Allgemeinen ergiebt sich, dass die conventionellen und stilisirten Naturformen die älteren sind und erst in neuerer Zeit jener freie, uns an den Erzeugnissen des japanischen Kunsthandwerkers so sympathische Naturalismus zur Herrschaft gelangt. Ferner zeigt sich, dass der Japaner zu keiner Zeit alle und jede Motive stilisirt hat. Die Stilisirung war für seinen künstlerischen Tact eine Art der Auszeichnung, für welche zwei Gründe bestimmend einwirkten. Erstlich der einem heiligen Dienste geweihte oder der durch die Wappenregeln bedingte Zweck der Verzierung. Zweitens die Natur des zur Verzierung benutzten Motivs an und für sich. Nicht jede beliebige Pflanze und Blume, nicht jedes Thier wurde jener Ehre theilhaftig. Um dahin zu gelangen, mussten die Motive schon durch Beziehungen zur Religion, zu den Mythen und Sagen oder zu der alten klassichen Dichtung in eine höhere Sphäre des Daseins erhoben sein.

Die bei der Fassung des Schwertes seinem Träger zugewendete Fläche des Stichblattes wird als die Schauseite des letzteren ausgebildet, wobei die Darstellung in der Regel so angeordnet wird, dass die Fläche rechts vom Klingenschlitz bevorzugt erscheint. Die dem Träger abgewendete Kehrseite bleibt jedoch nicht schmucklos; bevorzugt wird bei ihr die Fläche links vom Schlitz. Die feinsinnigen Beziehungen des reicheren Schmuckes der Schauseite zu dem einfacheren der Kehrseite zeugen für den guten Geschmack der Tsuba-Künstler. Bald klingt auf der Kehrseite in einem schlichten landschaftlichen Motiv nur eine Stimmung an, welche den bewegten Vorgängen auf der Schauseite entspricht. Bald wird die Darstellung letzterer durch stillebenartig gruppirte Gegenstände vervollständigt, bald wird ein mythischer Held uns durch Thiere oder Geräthe erklärt, welche an seine berühmtesten Thaten erinnern. Leider lassen sich diese überaus lehrreichen Beziehungen bei der Schaustellung nicht vor Augen führen.

Menuki eines Schwertgriffes. Junge Farren und Schachtelhalm, aus verschiedenen farbigen Metallen.

Aus dem reichen Inhalt der Sammlung, welche rund 1500 einzelne Stücke enthält, heben wir in dem Folgenden nur das Wichtigste über die Motive hervor, ohne hier auf die Künstler einzugehen, welche diese kleinen Wunderwerke geschaffen und eine grosse Zahl derselben mit ihren Namen bezeichnet haben.

Erster Kasten. Chrysanthemum, Kiku, in zahllosen, durch den Bau und die Farbe der Blüthen ausgezeichneten Spielarten, die beliebteste Zierpflanze der Japaner. Wachsende Stauden, rundgelegte Zweige mit knopfförmigen, langstrahligen, schirmförmigen Blüthen. Lose Blüthen auf dem Wasser schwimmend als Sinnbilder langen Lebens. (Ein Trunk aus dem am Chrysanthemum-Berg in der Provinz Kai fliessenden Bache verlängert das Leben).

Entwickelung der Blüthenrosette zum 16-strahligen Kiku-Mon, dem kaiserlichen Wappen. Beziehungen zur Gartenkunst; geflochtene Körbe mit Aufzierungen von blühenden Zweigen. (Chrysanthemumzweige spielen eine Hauptrolle in der Kunst der Blumenaufzierung). Schmetterlinge, welche umgekehrt einer Chrysanthemumblüthe gleichen.

Zweiter Kasten.

Stichblatt, ciselirtes Eisen mit blühendem Kirschzweig vor silbernem Mond. Bez. als Werk des Tomokan. 18.—19. Jahrhundert. Nat. Gr. Geschenk des Herrn S. Bing.

Kirschbaum, Sakura, (Prunus pseudocerasus), volksthümlichster Blüthenbaum. Alte, blüthentreibende Stämme. Blühender Zweig vor der silbernen Mondscheibe. Streublumen, Grundmuster aus Blüthensternen, Wappenzeichen. Lose Blüthen auf dem Wasser schwimmend (in alten Dichtungen häufig benutztes Motiv).*) Blüthen vom Bergabhang über den Wasserfall verweht.

Auf Holzflösse des Sumidagawa-Flusses gewehte Blüthen. Zweige, an welche mit preisenden Gedichten beschriebene Papierstreifen gebunden sind. Blühender Baum zur Zeit des festlichen Muschelsammelns am Meeresstrande. Blühende Kirschbäume im Regenwetter. Kirschblüthen mit Schneekristallen und der Mondsichel als den drei Freunden des Dichters. Dohlen im Kirschbaum (Schwarz und Weiss!). Kirschblüthen und Ahornblätter, vom Winde verstreut. (Frühling und Herbst!) Der Ritter Kosimanori schreibt auf einen entrindeten Kirschbaum einen Vers, welcher seinem gefangenen Kaiser die nahe Rettung verkündet.

*) Anm. Ueber dieses und verwandte Motive vgl. J. Brinckmann, „Die poetische Ueberlieferung in der japanischen Kunst“ im 4. Band v. S. Bing's Japanischem Formenschatz.

Dritter Kasten.

Pflaumenbaum, Mume (Prunus Mume). Erster Blüthenbaum des Jahres, dessen Blüthe für glückverheissend galt, wenn sie zur Zeit des alten beweglichen Neujahrsfestes eintrat. Wachsende und rund gelegte Mumebäume; aus knorrigen Stämmen spriessen blühende Schüsse. Entwickelung der Blume zum Wappen. Mond und Mondesspiegel im Bach hinter blühendem Baum. Mumebaum und Nachtigall als erster Frühlingsgruss (nach alten klassischen Dichtungen). Windfegsel", vom Winde abgewehte Mumeblüthen, Gingkoblätter und Kiefernadeln. Helm des Yebira mit dem Mumezweig, welchen seine Geliebte ihm geschenkt hatte und er als seinen Helmschmuck siegreich heimbrachte. „Sho-shiku-bai", die drei auf ein glückliches Alter deutenden, weil im Winter grünenden und blühenden Pflanzen: Kiefer, Bambus und Mume (chinesische Ueberlieferung).

Vierter Kasten.

Kiefer, (Matsu,) Pinus Massoniana und andere Kieferarten. Junge Kiefern und die Sonne des neuen Jahres. Alte Kiefern von knorrigem Wuchs, hinter Nebelstreifen am Bergeshang, vor Seglern am Meeresufer. „Windfegsel" aus Kiefernadeln uud Zapfen, verbunden mit Gingkoblättern, mit Mumeblüthen und Bambusblättern. (Shoshikubai, s. Kasten 3).

Eisernes Stichblatt mit rundgelegtem Kieferzweig, einzelne Rindenflecken golden. Bez. als Werk des Masamitsu, Bewohners der Provinz Musachi. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Verschiedene Arten der Eiche.

Glycine, Fuji, (Wistaria sinensis); hängende Ranken mit Hummel, Wappen aus zwei symmetrischen Blüthentrauben.

Ahorn, Momiji. Wachsender Baum. Herbstlich bunt gefärbte Ahornblätter in den Bergbach geweht. (Altes Dichtungsmotiv des 9. Jahrhunderts).

Kiri, (Pawlonia imperialis); blühender Baum, rundgelegt. Wappen aus drei Pawloniablättern. Kaiserliches Hauswappen aus drei Blättern und drei Blüthentrauben mit 5, 7, 5 Blüthen.

Gingko, (Salisburia adianthifolia), in Tempelhainen gepflegter Baum aus China. Wachsender Baum. Lose Blätter mit Thautropfen, mit herbstlicher Färbung. Wappen aus 3 fächerförmigen Gingkoblättern.

Fünfter Kasten.

Awoi-Pflanze (Asarum caulescens); drei herzförmige Blätter derselben als Awoi-Mon, Wappen der Shogune aus dem Tokugawa-Hause.

Iris, wachsend, rundgelegt, zwischen den in Zickzacklinien gelegten Bretterstegen der Gartenteiche, Iris und Libelle. Narcissen. Omoto-Pflanzen. Ran, grasblätterige Orchis (Cymbidium), rundgelegt, verstreute Blüthen.

Die Sumpfpflanze Monochoria vaginalis, wachsend mit gelben Mummeln; mit Wasserwanzen. Cycas, in Gärten gepflegt. Pfeilkraut, Kuwai, Sagittaria, mit Monochoria wachsend, rundgelegt, verschiedene Wappen aus einem Blüthenstand zwischen symmetrischen Blättern, aus zwei Blättern, aus den dreitheiligen Blüthen.

Sechster Kasten. Bambus. Bambus wachsend, rundgelegt, Schösslinge, Bambuswappen, Bambus im Regen, beschneiter Bambus; Bambus und Sperlinge; das schöne, in einem alten Bambusstamm gefundene Mädchen. Der gute Sohn Moso findet im Winter Riesen-Bambusspargel für seine kranke Mutter. (Aus den 24 chinesischen Beispielen der Kindesliebe.)

Reis, rundgelegte Aehren. Reisbau: Vogelklappern über den Saatfeldern. Auspflanzen der Sämlinge, Dreschen. — Mais. — Hirse, rundgelegt mit Sperlingen, Kolben auf der Schwinge.

Siebenter Kasten. Flaschenkürbisse, Lagenaria und andere Kürbisarten, wachsend, verbunden mit Darstellungen der „Gottesanbeterin" (Heuschrecke) und eines Rades (nach chinesischer Sage von einem durch solche Heuschrecken aufgehaltenem Kriegswagen ein Sinnbild des Muthes), Kürbis als Pilgerflasche, eines der vielen Sinnbilder langen Lebens. Kürbisranken mit Attributen des Hoflebens.

Stichblatt einer Eierpflaumenpflanze, nasubi, (Solanum melongena), rothe Bronze, die Kelche Shakudo, Blumen mit goldener Zeichnung, silberne Thautropfen. 17.—18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Früchte: Die japanische Mispel, Biwa, (Eriobotrya japonica); Orangen, Granaten und handförmige Citronen („Hand des Buddha"), Pfirsiche, Kastanien, Kirschen, rothbeeriger Nanten - Strauch, Frucht der Schlute (Physalis Alkekengi), Kaki-Früchte (Diospyros Kaki).

Eierpflaume, Nasubi, (Solanum melongena), wachsend, grosse Frucht von Mäusen benagt, drei Früchte (glücklicher Traum). — Verschiedene Hülsenfrüchte, Sasage-Bohnen u. a.

Achter Kasten. Verschiedene blühende Stauden. Unten: Die sieben Pflanzen der herbstlichen Bergwiese: (Hagi-Strauch, Kikyo-Glockenblume u. a.). Eisenhut (Aconitum Fischeri) als Pflanze wüster Orte auf altem Schlachtfelde. (S. Abb. a. S. 150). Blühende Stauden hinter goldenen Nebelstreifen. Blüthenzweige auf Fächern, rundgelegt.

Päonien, blühende Sträucher, rundgelegte Zweige, Päonien in Korb (zu vergleichen Päonien in den Schaukasten der Löwen und der Schmetterlinge). Eibischstrauch. Passionsblumen. Lilien. Distel. Mohn.

Clematis, Ranken an Bambusgittern, stilisirt nach chinesischer Art, (Karahana). — Primeln. Hortensien. Begonien mit Libellen. Die mandschurische Adonis als Neujahrsblüthe. Junge Farren und Schachtelhalme. — Lotos, bethaute, verwitterte Blätter der wachsenden Pflanze.

Neunter Kasten.

Fabelthiere: Drachen in Wolken und Wellen, im Gewitter, rundgelegt, mit der heiligen Perle paarweise symmetrisch nach chinesischer Art. Der Drache des Fuji-Berges. Chinesische Drachenlegenden: Des Feldherrn Buo Feinde werden durch einen Drachen erschreckt; Chorio holt aus einem Flusse, in dem ein Drache ihn bedroht, einen Schuh, welcher dem über die Brücke reitenden Kosekiko entfallen ist, und wird von diesem mit einer Schriftrolle belohnt.

Stichblatt aus Silberbronze mit Metallrelief in sieben Farben. Dargestellt Panthaka, einer der 16 Rakhans, mit dem Drachen. Bez. als Werk des Hisagoan Katsutchika. 19. Jahrh. Nat. Gr.

Der fabelhafte Foho-Vogel (chinesischer Phönix, Feng-Hwang) mit lang wallendem Schweif, fliegend über Wolken, über blühenden Pawlonia-Bäumen, in symmetrischer Silhouette.

Der Löwe nach chinesischer Weise; er prüft die Lebenskraft seiner Jungen, indem er sie vom Felsen herabstürzt; zu dreien, zu zweien, einzeln im Rund. Löwe und Elephant, als Vertreter von Monju-Bosatsu, eines buddhistischen Gottes der Weisheit, und von Fougen-Bosatsu, eines Begleiters von Shakamuni.

Das Kirin (chines. Kylin), Fabelthier mit Hirschleib und Drachenkopf. Sinnbild der Gutherzigkeit, verbunden mit dem Foho-Vogel als glückbedeutende Sinnbilder.

Zehnter Kasten.

Der Zodiacus mit seinen 12 Thieren nach chinesischer Ueberlieferung: Ratte, Ochse, Tiger, Hase, Drache, Schlange, Pferd, Ziege, Affe, Hahn, Hund, Wildschwein.

Von diesen Thieren sind besonders dargestellt: Der Tiger: im Bambusdickicht, in der Höhle, im Sturm; Tigerin ihre Jungen auf dem Rücken durchs Wasser tragend. Das Pferd: Pferde unter Kirschbäumen, Pferd mit Affe und Schlange, Pferd in der Kürbisflasche des Sennin Tsugeng. Das von Kose-no-kanaoka gemalte Pferd belebt sich nächtlicher Weile, verwüstet die Reisfelder, flieht in das Tempelbild zurück (alte Maler-Anekdote). Pferde in Silhouette. Der Affe: „Die hundert Affen", Affenleben am Felsabhang, Affen bedrohen ein Wespennest, suchen den Spiegel der Mondsichel im Wasser zu haschen, Affe und Taschenkrebs (Kindermärchen), Affen mit grosser Kakipflaume, Affe in menschlicher Verkleidung, durch eine Brille sein geschnitztes Ebenbild betrachtend. Die drei Affen, welche sich durch Zuhalten von Nase, Mund und Augen gegen sündliche Versuchungen wehren, nach alten Tempelsculpturen. In Japan findet sich wild nur ein kurzschwänziger Affe, die langarmigen Affen mit Wickelschwänzen sind chinesischen Vorbildern entnommen.

Die übrigen Thiere des Zodiacus sind in anderen Schaukästen zu finden. Die Ratte, der Ochse, der Hase, der Hund, das Wildschwein im elften, der Drache im neunten, die Schlange im siebzehnten, der Hahn im vierzehnten Kasten].

Elfter Kasten.

Allerlei Säugethiere: Hunde mit Bällen und Seeohren spielend, Sperlingen nachlaufend, eine Schildkröte beschnüffelnd. Jagdhund am Leitseil eines Indiers. Füchse: Fuchsfang mit der Falle. Fuchs als Frau verkleidet, mit dem Schlüssel der Gottheit Benten. Wölfe im laublosen Wald, ausgehungert mit Menschenschädeln. Das „Sichelwiesel" (kamo-itachi), welchem Volksaberglaube schnittähnliche Fallwunden zuschreibt. Dachs durch Trommeln auf den Bauch Wanderer in den Sumpf lockend. Katze schlafend, Schmetterlinge jagend. Bären in der Höhle. Fledermäuse beim Mondschein, verbunden mit Glückspilzen (chines. Motiv), mit Hirschgeweihen. Shika-Hirsche im herbstlichen Ahornwalde, (altes Dichtermotiv), die Mondsichel (aschgraues Licht) anschreiend, im Tempelgarten. Rinder, Reitochse. Ratten, Mäuse, spielend vor einem Gemälde, neben verlorenem Fächer, festlicher Aufzug in menschlicher Kleidung. Eichhörnchen und Reben (altes chines. Maler-Motiv). Hasen in der Mondnacht, im Susuki-Gras, zwischen Schachtelhalmen, mit dem Mörser im Monde, im Nachen der Mondsichel. Elephant. Wildschwein schlafend im Hagibusch; des Nitta Tadatsune Eberritt auf der Jagd am Fusiyama. Ziege.

Stichblatt aus grauer Bronze: der Hirsch in versenktem Relief, Geweih und Flecken golden; der Mond silbern. Bez. als Werk des Watanabe Toshimitsu. 19. Jahrhundert. Nat. Gr.

Zwölfter Kasten.

Kranich, von Alters her heilig gehaltener Vogel und Sinnbild langen Lebens. Kranichhorst auf alter Kiefer, auf einem Felsen im Meer. Kraniche am Meeresufer. Stehende, sitzende, schreitende Kraniche. Kraniche in Tanzstellungen. Fliegende Kraniche über Wellen, zwischen Wolken. Kranich und aufgehende Sonne über Kiefern. Kranich und Schildkröte (beide Zusammenstellungen Sinnbilder langen Lebens). Wappen aus einem, zwei und drei Kranichen in strengster alterthümlicher Stilisirung, auch stilisirt mit einem Anklang an die Chrysanthemumblüthe; als Schattenbild fliegend über Wellen.

Reiher, fliegend über beschneitem Bambus, in Sümpfen mit weissen Seerosen und Pfeilkraut, mit gelben Mummeln, mit Schilf, Lotos und anderen Wasserpflanzen; Reiher-Colonie auf einer Trauerweide; Reiher auf einem Anker, einem Pfahl, einem Brückenpfosten, unter einem Lotosblattschirm, nur in naturalistischer, nicht in stilisirter Wiedergabe.

Dreizehnter Kasten.

Sperlinge, gesellig im Bambusgebüsch, sich streitend, mit Reisgarben, Reiskörner fressend, mit Insecten die Jungen fütternd, auf der steinernen Gartenlaterne, dem Reismörser, dem Spaten des Bauern, an dem aus Reisstroh geflochtenen geweihten Seil (Shime-nawa) vergessene Körner pickend. Kindermärchen von dem Sperling mit der geschlitzten Zunge. Sperlingswappen.

Schwalben, über Meereswellen, im Schilfe, zwischen Hängeweiden, ihre Jungen fütternd. — Verschiedene kleine Vögel. Eisvogel einen Fisch verschlingend, sich auf einem Lotosblatt die Flügel trocknend. Kukuk und Mond (in alten Dichtungen verbunden).

Chidori-Vögel, (kleine Möven) über Wellen, über zum Trocknen aufgehängten Netzen. — Gesellige kleine Körnerfresser gedrängt auf der Hacke des Bauern. — Bachstelzen.

Gänse, fliegend über einem Gewässer, in welchem sich der Fuji-Berg spiegelt; vor der Mondscheibe; Gans im Schnee; Gänseflug im Regen. Gänse auf der Wanderschaft. Gänse und Schilf.

Pfauen mit Päonien und blühendem Kirschbaum. Pfau im Rund. Fasanen und Kirschbaum. Goldfasanen mit Rosenstrauch. Wachteln im Susuki-Gras, unter blühenden Hagi-Büschen. — Wildenten. — Brautenten, tauchend, mit blühendem Mume-Baum, in schmelzendem Schnee, paarweise als chinesisches Sinnbild ehelichen Glückes. — Kormoran, zum Fischfang abgerichtet.

Hühner: Hahn auf dem Strohdach krähend und Henne mit Küchlein. Hahn und Päonienblüthe. Hahn und Ligularia - Staude. Kampfhahn, sein gemaltes Ebenbild angreifend, (alte Maler - Anekdote); chinesische Kampfhähne; Hahn auf der Alarmtrommel (altes chinesisches Sinnbild guter Verwaltung, weil kein Beschwerdeführer die im Hofe des Kaiserpalastes aufgestellte Rügetrommel schlug, so dass die Hühner in ihr nisteten). — Tauben. Tauben im Vorhof eines Tempels des Kriegsgottes Hachiman.

Raubvögel, Adler, Falken, Weihen, gebäumt, im Fluge, auf kleine Vögel stossend. Seeadler. Eule, vom Sperling verspottet (Thierfabel).

Vierzehnter Kasten.

Stichblatt aus Shakudo. Der Grund fein gekörnt. Der Pfau auf dem mit Päonien bewachsenen Felsen und der blühende Kirschzweig mit kleinen Vögeln in vierfarbigem Relief mit vielem Gold. Bezeichnet als Werk des Ishiguro Masayoshi. Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nat. Gr.

Fünfzehnter Kasten.

Eisernes Stichblatt. Der Adler aus gelber Bronze mit Spuren von Vergoldung. 17. Jahrhundert. Nat. Gr.

Eule und Mondsichel. Dohlen vor dem Mond, neben dem Reiher (Schwarz und Weiss!). Satz von zwei Stichblättern und zwei Fuchikashira mit Bildern aus dem Vogelleben in den vier Jahreszeiten. Frühling: Falke, vom Ast eines blühenden Mumebaumes nach Sperlingen spähend. Sommer: Reiher im Mummelsumpf. Herbst: Wachtelpärchen im Grase und Wachtel im Hagibusch. Winter: Falke auf beschneiter Kiefer, einen Sperling in den Klauen. Arbeiten des Ishiguro Masayoshi, Anfang des 19. Jahrhunderts.

Sechszehnter Kasten.

Eisernes Stichblatt. Die grosse Libelle mit goldenem Kopf und Leib und kupferig schillernden Flügeln, die kleine golden, Spinngewebe silbern. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Insecten: Grillen und Heimchen zwischen den blühenden Stauden der Hara im Susuki-Gras, bei Hagibüschen. Gottesanbeterin. Heuschrecken. Nashornkäfer. Cikade, am Kiefernstamm zirpend; ihre Puppenhülle. Schmetterlinge über Päonienbüschen.

Maulwurfsgrille, Ohrwurm, Ameisen. Von Bohrwürmern durchlöchertes Holz. Hummel auf Päonie. Wespen im Kampf, auf Kürbissen, Wespennester. Tausendfuss.

Libellen, fliegend über Schilf, sich verfolgend, als Spielzeug von Kindern. Spinnen: Erdspinnen, zwischen abgefallenen Kirschblüthen. Spinnen im Netz, sich am Faden herablassend.

Siebzehnter Kasten.

Schildkröten: schwimmende Südwasserschildkröten, alte, einen langfaserigen Algenbewuchs nachschleppend, so als glückliche Sinnbilder hohen Alters mit dem Kranich verbunden, in strenger Stilisirung; andere ohne den Behang, nur in naturalistischer Widergabe. Frösche, Eidechsen, Schlangen. Wasserfrosch und Wasserwanze. Laubfrosch am Stamm einer Banane. Zu Trauerweidenzweigen emporspringender Frosch, von dem der gelehrte Schreibmeister Ononotofu Ausdauer lernt. Gecko an der Mauer. Natter, einen Sperling, welcher Reiskörner frisst, packend; zum Schwertring, als Knauf, als Schnurhalter verschieden geringelt.

Krebse: Languste, rundgelegt (Abb. S. 159), als Schwertnadel. Taschenkrebs in Uferlöchern, mit Lotosfrucht.

Schnecken: Grosse Landschnecke. Landschnecke auf zerrissenem Regenschirm, an altem Besen. Tritonshorn, gefasst als Kriegstrompete.

Muscheln: „Der Traum der Venus-Muschel". (Volksthümliche Deutung einer Luftspiegelung, bei welcher ferne Dächer in der Luft schwebend erscheinen: — man vergleiche die bronzene Blumenvase mit demselben Motiv); Muscheln für das Genji-Spiel bemalt; in Körben. Seeohren.

Dintenfische: Octopus, Loligo, Knochen und Schnäbel von solchen.

Achtzehnter Kasten.

Fische: Karpfen schnellen sich aus dem Wasser einem fliegenden Insect nach, schwimmen gegen den Strom, springen gegen den Wasserfall (chines. Sinnbild kriegerischen Muthes). Karpfen und Bambus (Anspielung auf das Knabenfest am 5. Tag des 5. Monats).

Nächtlicher Fischfang mit Kormoranen, der ausgeweidete Lachs für das Neujahrsfest. Makrele, Schollen im Korbe. Monströser Goldfisch. Mann mit dem giftigen Fuku-Fisch. — Häringe, junge Forellen, Wels, Walfisch u. A.

Stichblatt mit rundgelegter Languste, rothe Bronze. 18. Jahrhundert. Nat. Gr.

Neunzehnter Kasten.

Landschaftliches: Wolken, Wolken mit stilisirten Blitzen. Wellen: schäumend emporkrallende Wellen, Wellen-Wappen (Tomoye-Mon). Meeresufer zur Zeit der Ebbe mit Muscheln auf dem Strand und fernen Segeln.

Der Schnee: Kristalle, beschneiter Päonienstrauch in Blüthe.

Die acht Schönheiten des Omi-Sees (Biwa-Sees). (Das Einfallen der Wildenten bei Katada, nächtlicher Regen zu Karasaki, das Abendglockenläuten zu Miidera, der Abendschnee am Hira-Berge, der Herbstmond über den Felsen von Ishiyama, die Heimkehr der Fischerboote zu Yabase, das Abendlüftchen bei den Brücken zu Seta am Ausfluss des Sees, leichter Wind bei heiterem Himmel bei Awadju). (Abbildungen a. S. 146 u. 147).

Der Fusi-yama, sein schneebedeckter Gipfel, über dem First eines Tempeldaches; die Fee aus dem Singspiel „das Federkleid der Fee".

Gebirgs-, Fels-, Ufer-Landschaften, Wasserfälle.

Tempelhaine, Glockenhäuser, gefasste Quellen.

Der Mond: Die Sichel als Nachen über Wellen, hinter Stämmen der Cryptomeria; der Vollmond hinter entlaubten Bäumen.

Zwanzigster Kasten.

Japanisches Volksleben. Die fünf grossen Volksfeste (Gosekku): 1) das Neujahrsfest, die Decoration zu Seiten des Hauseinganges (Shime-kazari) aus zusammengebundenen Kiefern und Bambusstämmen, über dem Eingang (Shimenawa) aus einem mit einer Languste, immergrünen Yusuri-Zweigen, einem Stücke Holzkohle, Orangen u. a. d. verzierten Strohseil; das Austreiben böser Geister durch Werfen gerösteter Bohnen. 2) das Puppenfest der Mädchen am 3. Tag des 3. Monats. Puppen in Hofkleidern. Geschenkdüte mit Blüthenzweigen. 3) Das Flaggenfest der Knaben am 5. Tage des 5. Monats. 4) Das Sternenfest (Tanabata-no-sekku) am 7. Tage des 7. Monats. Mit bunten Papierstreifen und Gedichten behängter Bambus. Seidenraupeneier neben Maulbeerblättern, Haspeln, Spulen, Pinseln, Papierstreifen mit Sprüchen. Die Sternbilder des Rinderhirten und der Weberin, welche, sonst durch die Milchstrasse getrennt, sich in der Tanabata-Nacht vereinigen. 5) Das Chrysanthemumfest am 9. Tage des 9. Monats.

Ländliche Beschäftigungen. Pflüger, Holzflösser, Reisstampfer, Pilze suchende Mädchen, Vogelscheucher u. dgl. Ringer, Zimmerer, Hausirer (diese nicht auf Schwertbeschlägen.)

Einundzwanzigster Kasten.

Stichblatt aus rother Bronze mit einer in einem alten Dachziegel wachsenden Nelke in farbiger Metalleinlage. Auf dem Ziegel das Wellenwappen.

Zweiundzwanzigster Kasten.

Japanisches Volksleben. Die Blumenzucht und Aufzierung. Winden und Nelke in Dachziegeln alter Tempel. Kamellien und Kirschzweig in Bronzevasen. Orchis in stehendem, Chrys. nthemum in hängendem Bambusrohr u. a. m. Blumenwagen vom Theater. Chanoyu (feierliche Theegesellschaft kunstliebender Männer), bei derselben benutzte Geräthe. Schachspiel, Musik-Instrumente, Fächer, Kinderspielzeug.

Bewaffnung. Sattel, Steigbügel, Peitsche der Ritter. Die Rüstungen, Helme, Schwerter, Bogen und Pfeile, Köcher, Standarten einzeln, zu Stilleben vereinigt, als Tracht historischer Helden. Die Bewaffnung der Krieger in den von China übernommenen Heldensagen.

Japanische Heldensagen, meistens durch das Theater volksthümlich geworden, insbesondere die Rache Sogas: der Ringkampf, von welchem die Feindschaft anhub, der nächtliche Ueberfall der Feinde, mit welchem das Drama schliesst.

Ein Friedhof mit Grabsteinen, auf deren einem als Inschrift die 5 Elemente nach buddhistischer Auffassung.

Dreiundzwanzigster Kasten.

Japanische Göttersagen: Isanagi, der männliche Urgott erblickt vom Himmelsberg die Bachstelze. Amaterasu, die Sonnengöttin, hat, von ihrem Bruder Sosanoo beleidigt, sich in eine Höhle zurückgezogen; als sie durch Gesang und Tanz der anderen Götter angelockt, herauslugt, öffnet der Gott Tajikaro die Felsspalte vollends. Sosanoo befreiet die schöne Inada aus der Gewalt des siebenköpfigen Drachen, den er durch sieben Töpfe mit Sake berauscht und enthauptet.

Der Sagenkreis des Yoshitsune und Benkei. Tokiwa, des Yoshitomo schöne Nebenfrau flieht nach dessen Tod mit ihren Söhnen, den jüngsten, Yoshitsune, an der Brust, durch den Schnee. Der junge Held besiegt den vom Priester zum Wegelagerer gewordenen Recken Benkei im Zweikampf auf der Gojo-Brücke. Benkei raubt die Tempelglocke von Miidera. Y.'s und B.'s gemeinsame Fahrten. B. schreibt unter Y.'s Befehl eine Verordnung zum Schutze des berühmten Kirschbaumes zu Amagasaki. Schlacht von Yashima. Beide als Priester verkleidet auf der Flucht, wobei B. sich und Y. am Thor von San-no-Kuchi durch die Verlesung eines fingirten bischöflichen Befehles zum Collectiren für einen Tempelbau rettet.

Die Fehden der Genji (Minamoto) und Heike (Taira). Taira-no-Tadamori's Geistesgegenwart angesichts eines für ein Gespenst gehaltenen, Nachts die Tempellaternen speisenden Priesters. Schlachten der Genji und Heike. Kampf an der Uji-Brücke u. a. m.

Yoshitsune besiegt als Feldherr des Heeres der Minamoto-Partei das auf Schiffe geflüchtete Heer der Taira-Partei in der Meerenge von Shimonoseki. (Abb. S. 161).

Tawara Toda Hidesato tödtet den riesigen Tausendfuss auf der Seta-Brücke. Die Genien des Biwa-Sees danken ihm durch Schenkung einer grossen Bronzeglocke, welche später nach Miidera kam.

Yorimasa tödtet mit Hülfe seines Dieners Inohayato das fabelhafte Ungeheuer Nuye, welches die Ruhe des Kaisers Konoye störte.

Sagenkreis von Raiko und Watanabe, welche die Onis, teuflische Mädchenräuber, besiegen.

Sagen. Die beiden Alten der Kiefern von Takasago und Sumiyoshi mit Besen und Harke (Singspiel aus den No-Tänzen). — Die schöne Kiohime verwandelt sich auf der Verfolgung des vor der Versuchung unter eine Tempelglocke fliehenden Priesters Anschin in eine Schlange. — Kindermärchen vom wunderbaren Theekessel, der sich in einen tanzkundigen Dachs verwandelte; vom guten Hasen und dem falschen Dachs; vom kleinen „Pfirsichlein" (Momotaro) und seinen treuen Helfern, dem Hund, Affen und Fasan; von Uraschima, welcher nach langem Aufenthalt im Palaste einer Meeresgöttin als Jüngling heimkehrt, von Niemand erkannt wird, wider das Verbot der Göttin die ihm übergebene Büchse öffnet und plötzlich altert.

Eisernes Stichblatt mit Einlagen von Gold, Silber und anderen Metallen. Darstellung des Sieges der Minamoto (Standarte mit dem Bambuswappen) über die Taira. Nat. Gr.

Vierundzwanzigster Kasten.

Geschichten von Dichtern: Die schöne Dichterin Ononokomachi entlarvt die Betrügereien der neidischen Hofdichter, sinkt alt geworden zur irrsinnigen Landstreicherin herab. Narichira auf der Reise in die Verbannung bewundert den Fujiberg.

Volksaberglaube: Die Dämonen des Gewitters und des Sturmes: Raiden mit der Donnerpauke, Futen mit dem Windsack. Ashinaga, Langbein, und Tenaga, Langarm. Kappa, ein menschenfressendes Wasserthier, halb Schildkröte, halb Frosch. Das einäugige Mitsume Kozo. Die Tengus, adlerschnäbelige Waldbewohner. Die Shojo, rothhaarige dem Trunk ergebene Uferbewohner.

Der Buddhismus: Die drei Weinschmecker: drei Vertreter des Buddhismus, des Taoismus und des Confucianismus kosten einen Sakebräu und finden jeder in ihm eine andere Eigenschaft. (Gemeinsamer Urgrund aller Religionen!) — Kwan-non; einer der volksthümlichsten Buddhas. — Shaka (eine andere Incarnation Buddhas), und ein Sardinenkopf in Strahlenkranz. (Japanisches Sprichwort: „Iwasi no atama mo skindjin gara", „Selbst ein Sardinenkopf kann helfen, wenn man inbrünstig zu ihm betet".)

Fünfundzwanzigster Kasten.

Stichblatt aus Eisen mit Relief aus Kupfer und anderen Metallen. Ein Bettelpriester (in der Gestalt Dharma's) sitzt gähnend vor der Trommel, durch deren Schlagen er Vorübergehende aufmerksam zu machen pflegt. Bez. als Werk des Iwama Masayoshi, Anfang des 19. Jahrhunderts.

Dharma, Verkünder des Buddhismus in China; sitzt in Nachdenken versunken; fährt auf einem Schilfrohr über's Meer; in humoristischer Auffassung u. a. als Bettelpriester, welcher neben der Trommel zum Anrufen der Vorübergehenden gähnend die Arme reckt. — Panthanka, einer der 16 grossen Apostel des Buddhismus(Rakhans), mit der heiligen Perle, mit dem Drachen.

Fudo-sama, eine indisch-buddhistische von der Tendai-Secte verehrte Gottheit: von Flammen umgeben, mit Schwert und Fessel im Wasserfall; er rettet einen in seinem Dienst verunglückten Priester. Dharma als Fudo im Wasserfall.

Die Nio-Kongo d. i. die zwei kühnen goldenen Könige, ursprünglich die indischen Götter Brahma und Narayana als Wächter japanischer Tempel.

Marishi Ten, indische Gottheit vielarmig, auf dem Rücken eines Ebers, und Bareki-jin, ein anderer Kriegsgott, vielarmig, zu Ross.

Sechsundzwanzigster Kasten.

Die Sennin (Rishi), Wundermänner der Tao-Lehre und des Buddhismus. Tekai, ein lahmer Bettler, dessen Seele ausserhalb seines Leibes umherschweifen kann, (Umbildung einer indischen Ueberlieferung von einem reichen und schönen Philosophen, welcher dieselbe Kraft besass und erst dann glücklich wurde, als seine heimkehrende Seele ihren ursprünglichen Körper nicht wiederfand, sondern in den Leichnam eines Bettlers fuhr). Gama Sennin mit seinem zahmen dreibeinigen Frosch. Kinko, reitet auf einem Karpfen. Chinnan, fährt auf einem Hute über's Wasser. Tsugeng mit der Pilgerflasche, aus welcher er ein Pferd zaubert. Kiku-Jido, ein schöner Jüngling, beschreibt, an einem Flusse sitzend, Chrysanthemum-Blätter mit Worten des Lebens. Seiobo, reich gekleidete Frau mit einem Korb voll Pfirsiche.

Shoki, der chinesische Teufelsbezwinger, nach einem Traumgesicht des Kaisers Ming-Hwang; verfolgt die ihm stets entwischenden Teufelchen in allerlei komischen Lagen. Maler-Anekdote: Selbst den gemalten Shoki fürchten die Teufel.

Chinesische Gelehrten-Geschichten: Die sieben Weisen im Bambushain. — Kioju wäscht sich am Wasserfall die Ohren als Antwort auf seine Berufung an den Hof des Kaisers Go. — Shiba-Onko, berühmter Staatsmann, rettet als Knabe durch Zertrümmern eines thönernen Wassergefässes den hineingefallenen Gespielen. — Kioko, ein chinesischer Philosoph, studiert, als er keine Lampe hat, beim Licht des Mondes.

Siebenundzwanzigster Kasten.

Die sieben Glücksgötter: Takara-bune, das glückbringende Neujahrsschiff mit den 7 Glücksgöttern und dem einäugigen Fährmann. 1. Fuku-roku-jin, mit dem grossen Kopf. 2. Dai-koku mit niedriger Kappe, in der Hand einen Hammer, neben Reisballen sitzend. 3. Yebis, der Fischer. 4. Hotei, der Kinderfreund, mit gefülltem Sack. 5. Bishamon Ten, in kriegerischer Rüstung. 6. Benten, eine weibliche Gottheit.

Stichblatt aus Kupfer mit Gold- und Silber-Einlagen. Die Glücksgötter Yebis und Daikoku. Bez. als Werk des Ippyoan. Neue Arbeit.

7. Juro-jin, Gott des langen Lebens, dem Fuku-roku-jin ähnlich gestaltet.

Achtundzwanzigster Kasten.

Poetische Inschriften, u. A. auf einer Schriftrolle die Vorrede zu der alten klassischen Anthologie „Kokinshifu" in feinster Goldtauschirung. Die Pakoua des Confucius.

Grundmuster: Sternförmige, genannt Hanfblättermuster. Shippo-Muster aus sich schneidenden Kreisen. Shokko-(Schildkröten-)Muster aus Sechsecken. Fichtenrinden-Muster aus zackigen Rauten. Geflechtmuster. Mäander. Den Einschnitten des Guri-Lackes nachgeahmte wurmförmige Muster mit wechselnden Farbenschichten auf den Schnittflächen.

Stichblatt aus Shakudo mit erhabener Goldtauschierung; bez. als Werk des Kiyosada. 19. Jahrhundert.

Die metallenen Netzke und die Tabakspfeifen der Japaner.

Im östlichen Gang.

Der Schmuck spielt in der Tracht der Japaner nicht annähernd die Rolle, wie bei den übrigen Culturvölkern Asiens und den Europäern. Die Frau kennt nur Schmucknadeln nnd Zierkämme für das Haar, weder Ringe noch Fibeln oder Behänge, der Mann von Stande als einzigen Schmuck sein Schwerterpaar. Frauen wie Männer pflegen jedoch ihr in mannigfacher Arbeit verziertes Tabaksbesteck und ein kleines, meist schön gelacktes vielfächeriges Büchschen, das Inro, an einer seidenen Schnur im Gürtel sichtbar hängend zu tragen. Gehalten wird die Schnur durch ein oberhalb des Gürtels sichtbares Zierstück, das Netzke. Dieses Netzke ist meistens aus Holz oder Elfenbein kunstvoll geschnitzt, oft hat es auch die Form eines flachen aus Holz oder Elfenbein gedrechselten hohlen Knopfes, in dessen vordere Fläche eine metallene Zierplatte lose eingelegt ist. Diese wird in dem Knopf nur durch die an einer Oese ihrer Rückseite befestigte, durch ein Loch des Knopfes gezogene und ausserhalb desselben verknotete Schnur festgehalten. Diese Art von Netzke, Kagami-buto genannt vom Vergleich ihrer Gestalt mit derjenigen des japanischen Spiegels, sind mit den sonstigen zu den Rauchbestecken der Japaner gehörigen Gegenständen, den Tabakspfeifen mit ihren Behältern und anderen kleinen Geräthen des persönlichen Gebrauches der Sammlung von Schwertzierathen angereiht.

Netzke. Platte aus Shibuitchi mit Einlagen von Shakudo, in einem Knopf aus Elfenbein. Nat. Gr.

Die Metallplatten der Kagami-buto entsprechen in technischer Hinsicht den Stichblättern und Schwertmessern. Die Darstellungen auf ihnen sind jedoch vielfach anders geartet als auf den meistens ernster geschmückten Zierathen der Schwerter. Echt japanischer Humor darf sich ungezwungener gehen lassen; Gestalten der Schaubühne sind hier, wo auch die Damen mitzureden haben, weniger verpönt; Darstellungen aus dem Leben der Handwerker sind nicht ausgeschlossen, da ja auch diese Tabaksbestecke, wenngleich keine Schwerter tragen.

Das grösste Interesse nehmen die Kagami-buto aber dadurch in Anspruch, dass auf ihnen die besten Künstler unter den japanischen Graveuren alle Wunder ihrer Meisterschaft entfaltet haben. Hier begegnen uns Gravirungen, welche Zartheit mit künstlerischem Schwung in einer dem europäischen Kunstgewerbe fremden Weise verbinden. Ihre Vorzüge beruhen auf der Zeichnungsweise der japanischen Künstler im Allgemeinen. Wie der japanische Maler das Zeichnen mit dem harten trocknen Stift und der Feder gar nicht kennt, sondern alle seine Zeichnungen aus dem weichen Pinsel auf das Papier fliessen, so kennt auch der japanische Graveur nicht die conventionellen Ausdrucksmittel, an welche sein europäischer Kollege durch seine Gepflogenheit, mit dem Stift oder der Feder zu zeichnen gebunden ist. Fremd geblieben ist ihm daher die rein conventionelle Wirkung der parallelen und der gekreuzten

Im östlichen Gang.

Strichlagen, deren sich der europäische Graveur deswegen bedient, weil er so zeichnen gelernt hat und so die seiner Technik entsprungenen Kupferstiche sieht. Europäische Gravirungen verleugnen nie die Verwandtschaft mit letzteren und liefern brauchbare Abdrücke auf Papier, auch wenn sie für diesen Zweck nicht hergestellt sind. Anders die japanischen Gravirungen; sie sind so zu sagen nicht mit dem Stichel gezeichnet, sondern mit ihm gemalt und daher für Vervielfältigungszwecke gar nicht oder wenig geeignet.

Einer Umrisszeichnung von äusserster Zartheit gesellen sich Schattenparthien, welche die Darstellung nicht ins Runde bringen, sondern ihre dunkel gedachten und abgetönten Farbflächen andeuten sollen. Dies wird erreicht, indem der Künstler tiefe, schräge Schnitte in das Metall gräbt, welche an ihrer tiefsten Stelle den dunkelsten Ton, und auf der abgeschrägten Fläche das Verlaufen desselben bis zur vollen Helligkeit einfach durch die natürliche Lichtwirkung erzielen. Von den bedeutendsten, dem Ende des 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angehörigen Meistern dieser Technik besitzt das Museum bezeichnete Arbeiten.

U. A.: Von Temmin: Das Fährboot (Noriyae-bune) nach einem Bilde des Hanafusa Itchio. Von Riumin: Die junge Wahnsinnige mit dem Bambuszweig. (Schauspiel-Figur). Von Shiu-Raku: Der Glücksgott Fuku-roku-jin auf einer Perle; Reiter, über eine Hürde setzend; Sitzende Dame mit Fächer.

Das Tabakrauchen ist erst um das Jahr 1600 durch den Verkehr mit den „Nanban“ oder südlichen Barbaren d. h. Portugiesen und Spaniern nach Japan gelangt, hat sich aber rasch zu einer allgemeinen Sitte beider Geschlechter ausgebreitet. Man bedient sich bei demselben zierlicher Pfeifen, Kiseru genannt, welche in der Regel aus zwei, durch ein Bambusrohr verbundenen Metallstücken, dem Mundstück und dem Kopfstück bestehen, seltener ganz aus Metall. Das Kopfstück hat die Gestalt des Bechers einer kleinen Eichel und reicht nur zur Aufnahme eines etwa kirschkerngrossen Bällchens des feingeschnittenen Tabaks für wenige Züge. Diese ciselirten oder gravirten, auch wie bei den Schwertzierathen mit eingelegten Metallreliefs geschmückten Metallstücke bieten dem Metallkünstler ein neues Feld zur Entfaltung reizvoller, ernster oder heiterer Darstellungen, bei denen stets der Abschnitt des Mundstückes zu demjenigen des Kopfstückes ebenso in Beziehungen gebracht ist, wie bei den Schwertgriffen der Knopf und der Ring. Die Pfeife wird in einem pennalförmigen, geschnitzten, gelackten oder mit Metalleinlagen verzierten Behälter aus Holz, Bambus oder Knochen bewahrt, welcher mittelst einer seidenen Schnur oder silberner Kettchen an der Rückseite des Netzke zugleich mit der ledernen Tabakstasche oder der geschnitzten Tabaksdose befestigt ist. Als Netzke für die Tabaksbestecke werden die knopfförmigen mit eingelegten Metallplatten vorgezogen.

Tabakspfeifen; u. A.: aus Silber mit farbigen Metall-Einlagen (Reise des Dichters Narichiren); aus Eisen mit geschnittenem Rosenzweig (auf dem Elfenbein-Zwischenstück eine poetische Inschrift); aus Bronze in Gestalt eines Lotoszweiges mit Frosch; aus Porzellan (blühende Hagibüsche). Behälter für die Pfeife: aus Holz mit aufgelegtem Metallrelief, (Nachtigall auf Mumebaum, Chidori-Vögel und Anker, verkleideter Fuchs beim Mondschein); aus Knochen, gravirt, mit Silber- und Goldrelief (Heiliger und Drache); aus gelacktem Holz mit Einlagen von Blei und Perlmutter (Bohnenblüthen). Rauchbestecke von verschiedener Arbeit.

Schwalben im Regen, Papierschablone für Zeugfärberei. Breite 34 cm.

Japanische Färberschablonen.

Vor den Fenstern des östlichen Ganges.

Das Museum besitzt eine nach Tausenden zählende Sammlung von Schablonen, welche in japanischen Färbereien zum Bedrucken von Baumwoll- oder leichten Seidengeweben gedient haben. Eine Auswahl dieser Schablonen hat im Gang der japanischen Metallarbeiten als Fenstervorsetzer Verwendung gefunden.

Diese Schablonen sind aus dünnem, alten, sehr festen Carton geschnitten, welcher durch Aufeinanderkleben von Papierbögen, oft schon beschriebener, hergestellt ist. Sie werden auf das ausgespannte Gewebe gelegt und mit einer Schutzpappe (Reservage) überstrichen. Nach dem Abheben der Schablone haftet dieser Brei nur an den von der letzteren nicht bedeckt gewesenen Stellen des Gewebes. Dieses wird gefärbt, meistens in einer Indigoküpe, und bietet nach dem Auswaschen der Reservage das gleiche Muster wie die Schablone, blau in weiss, wenn diese ein positives Muster, weiss in blau, wenn sie ein negatives Muster zeigte. Die Rücksicht auf den Zusammenhang aller Theile der Schablone legt dem Musterzeichner einen gewissen Zwang auf, welcher den Stil der so gefärbten Stoffmuster bedingt. Freier kann er sich bewegen, wenn er die Theile der Schablone mittelst aufgeklebter oder eingenähter Fäden ungezwirnter Seide in der richtigen Lage erhält. Diese Fäden sind so zart, dass sie nach beendigtem Färben kaum Spuren auf dem Zeuge hinterlassen. Nur mit Hülfe eines solchen Fadennetzes konnte die auf S. 167 abgebildete Schablone mit dem Ahorngezweig ausgeführt und benutzt werden. Ueber Abarten dieser Schablonenfärberei und die unter Beihülfe der Malerei und Stickerei zu wundersamen, der europäischen Gewebeverzierung fremd gebliebenen Wirkungen sich erhebende Färbekunst der Japaner enthält der zweite Band von J. Brinckmann's „Kunst und Handwerk in Japan" ausführlichere Mittheilungen.

Vor den Fenstern des östlichen Ganges.

Der Aufstellung der Schablonen liegt derselbe Gedankengang zu Grunde, wie der Sammlung der japanischen Schwertzierathen. Sie soll zeigen, wie ein bestimmtes, der Pflanzen- oder Thierwelt entnommenes Motiv für Flächenverzierungen verarbeitet wird, wie das Motiv durch den Ausdruck seiner Beziehungen zu den athmosphärischen Erscheinungen (Wind, Regen und Schnee), zu volksthümlichen Ueberlieferungen oder alten Dichtungen belebt und weiter entwickelt wird.

Ahorngeweig. Papier-Schablone für Zeug-Färberei. Breite 34 cm.

Erstes Fenster: Ahorn. Ahorngezweig. Blätter als Streumuster, mit Shika-Hirschen.

Kiefer. Kieferzweige. Alter Kieferstamm mit Schlingpflanze. Streumuster aus jungen Zapfen und Nadeln. Kieferrindenmuster.

Zweites Fenster: Mume (Prunus Mume), blühende Zweige (halb negativ, halb positiv). Blüthen über geborstenes Eis verstreut. Runde mit Mume, Kiefern, Bambus (drei Sinnbilder glücklichen Alters). Streumuster aus blumenförmigen Schneerosetten mit Mumezweigen, aus Mumeblüthen und Kiefernadeln.

Kirschbaum (Prunus Pseudocerasus): blühende Zweige. Kirschblüthen, Mond und Schnee als die drei Freunde des Dichters: Hängekirschen mit Mondsicheln, welche nach Art der Schneerosetten ausgekerbt und mit Kieferzweigen als Vertretern des Schnees belegt sind; Kirschblüthen, Schneerosetten und Hasen (als Mondthiere).

Drittes Fenster: Schwalben fliegend im Regen (S. d. Abb. am Kopfe d. Absch.), zwischen Trauerweidengezweig, mit Fussbällen. (Fussballspiel unter Trauerweiden frühere Unterhaltung vornehmer Jünglinge).

Schmetterlinge, fliegend in dichtem Schwarm, unter Herbstblumen, Seidenspinner mit Cocons.

Viertes Fenster: Bambus, alte Stämme, abgeblühtes Gezweig mit Schwalben. Schnee: Kristalle als regelmässige Grundmuster. Beschneiter Bambus.

Fünftes Fenster: Fische, karpfenartige zwischen Wellen, gegen Wasserfälle kämpfend. Karpfen, Goldfische, Stichlinge zwischen Wasserpflanzen.

Die Arbeiten der Edelschmiede.

Das weit verbreitete Vorkommen des Goldes in gediegenem Zustande und die Leichtigkeit seiner Bearbeitung mit den einfachsten Werkzeugen hat schon in den frühesten, im Dunkel der Urgeschichte verdämmernden Zeiten bei den Völkern der alten wie der neuen Welt zur Verwendung dieses Edelmetalles für den Schmuck, die Ausstattung der Kleidung, der Waffen und Geräthe geführt. Seine natürlichen Vorzüge, seine Schwere und die Unveränderlichkeit seiner Farbe und seines Glanzes unter dem Einfluss der Luft und des Wassers haben es in Verbindung mit seiner verhältnissmässigen Seltenheit zu allen Zeiten als den begehrenswerthesten aller Stoffe erscheinen lassen und es zum Werthmesser für alle übrigen Werthe erhoben. Aus diesem Grunde sind aber die aus ihm verfertigten Gegenstände auch mehr als alle anderen Altsachen der Zerstörung durch Einschmelzen ausgesetzt gewesen.

Später als das Gold tritt das Silber in den Kunstgewerben auf, da seine Gewinnung aus den Erzen ein umständlicheres Verfahren voraussetzt. Das Gold wurde in reinem Zustande seiner grossen Weichheit wegen nur zu Schmucksachen und in Form von Blechen zur Bekleidung fester Körper aus anderen Stoffen z. B. aus Bronze oder Elfenbein verarbeitet. Später gab man ihm für Gefässe oder Geräthe grössere Festigkeit durch das Verschmelzen mit Silber oder durch einen geringen Zusatz von Kupfer. Auch das in gediegenem Zustande zu weiche Silber wurde mit Kupfer legiert und, da es unter dem Einfluss der Luft seinen weissen Glanz einbüsst, häufig mit einer schützenden Goldschicht überzogen.

Die älteste Weise der Verarbeitung der Edelmetalle ist das Hämmern und Treiben in kaltem Zustande; da dieses Verfahren auf der ihnen in höchstem Maasse eigenen Dehnbarkeit beruht, so entwickelt sich aus demselben ein eigenes Formengebiet. Für dieses wird die Thatsache maassgebend, dass die Widerstandsfähigkeit eines aus Blech gehämmerten Hohlkörpers gegen Eindrücke und Verbiegen erhöht wird, indem man ihn fältelt, riffelt, buckelt. Auf den Buckeln zeigt sich zugleich die Farbe des Metalles auf das Wirksamste im Wechsel der Glanzlichter und der Schatten. Die Buckelung der getriebenen Metallgefässe erscheint daher als eine aus der Natur des Stoffes und aus seiner Bearbeitungsweise entspringende schlechthin stilgemässe Verzierungsart, im griechisch-römischen Alterthum so gut wie im Mittelalter und so fort unter der Herrschaft der verschiedensten Zierformen. Dieser Treibstil ist nicht minder bezeichnend, wo an Stelle des Edelmetalles das Kupfer verarbeitet wird, welches ebenfalls, wenn auch in minderem Grade, die Eigenschaft grosser Dehnbarkeit besitzt.

Um aus einer Metallplatte ein Gefäss zu treiben, wird dieselbe auf eine feste Fläche gelegt und durch dicht nebeneinander von der Mitte aus in einer Schneckenlinie geführte Hammerschläge zu einem Hohlkörper von der erforderlichen Tiefe gebaucht. Mit Hülfe verschiedener Ambosse, deren Hörner man in den Hohlkörper einführt, und mit geschickt vertheilten Hammerschlägen wird die Grundform weiter entwickelt, der Bauch gewölbt, gebuckelt, die Mündung verengt, aufgerichtet oder erweitert. Um das Gefäss noch mit getriebenem Relief zu zieren, füllt man geschmolzenes

Pech, dem Ziegelmehl beigemengt ist, hinein, zeichnet die Ornamente mit dem Punzen oder Stichel vor und lässt sie durch Hämmern des Grundes aus der Fläche emporschwellen. Nachdem man das Pech ausgeschmolzen hat, kann man wieder mit Hülfe der Ambosse und verschieden gestalteter Hämmer das Relief noch mehr hervorheben und so weiter abwechselnd von innen und aussen treibend das Gefäss vollenden. Die Weichheit der aus der Fläche sanft aufschwellenden Formen, das Auftreten der flachen Buckeln auch im Ornament, wird für das getriebene Metallgefäss immer bezeichnend sein im Gegensatz zu der technischen Ungebundenheit des gegossenen Metallgefässes, welches nur die Stelle eines aus Wachs vorgeformten Modelles ausfüllt. Wohl ist es möglich, auch das getriebene Relief hoch aus der Fläche hervorzuheben, selbst soweit, dass es nur noch eines trennenden Schnittes auf der Rückseite und der Verlöthung der Schnittfuge bedürfte, um eine vollrunde Figur zu gewinnen. Diese übertriebene Ausnutzung des Treibverfahrens würde aber für die Verzierung von Gefässen nur den Werth einer Künstelei haben. Sie hat dagegen ihre Bedeutung für die Herstellung solcher metallener Figuren, welche ihrem Zwecke gemäss von geringem Gewicht sein sollen. Bei diesen Figuren pflegt man den Körper in mehrere Stücke zu zerlegen, diese einzeln unter Vermeidung vollrunder Theile zu treiben und sie mittelst Löthung oder Nietung zum Ganzen zu vereinigen. Statt derartige Figuren aus freier Hand zu treiben, hat man sich jedoch schon im Alterthum eines aus Erz, in neuerer Zeit aus Eisen gegossenen festen Modelles bedient, über welchem das Metallblech in Stücken gehämmert wird, die, abgenommen und überarbeitet, zur hohlen Nachbildung des Modelles zusammengesetzt werden. Weiter führt dies Verfahren dazu, ein bestimmtes Relief, dessen man in mehrfacher Wiederholung bedarf, durch Hämmern über ein Modell zu vervielfältigen.

Durch das Stanzen d. h. die gleichzeitige Anwendung einer erhabenen und einer dieser entsprechend vertieften Form, zwischen welche das Blech gelegt wird, um einem starken Druck durch den Schlag eines schweren Hammers oder das Anziehen einer Presse unterzogen zu werden, ergiebt sich endlich die Möglichkeit, auf rein mechanischem Wege Blechzierathen, deren man in grösserer Menge bedarf, in ungemessener Zahl herzustellen.

Ein verwandtes Verfahren ist das Prägen. Bei diesem wird ein dickes Metallstück in die Vertiefungen einer Hohlform aus härterem Metall bis zur Ausfüllung aller ihrer Feinheiten unter dem Schlag des Hammers oder dem Druck einer Presse gedrängt. So werden seit Alters her die Münzen, in neuerer Zeit auch andere Massenartikel z. B. silberne Gabeln und Löffel hergestellt.

Der Guss, für die Verarbeitung der Bronze das grundlegende Verfahren, ist für die Verarbeitung der Edelmetalle von geringerer Bedeutung. Angewendet wird er zumeist nur auf die Herstellung solcher Geräthe, bei welchen, wie bei den silbernen Leuchtern, wegen der nöthigen Standfestigkeit, ein grösseres Gewicht nur erwünscht ist, und auf die Herstellung massiver Ansatzstücke, der Griffe, Henkel und Dillen getriebener Gefässe, sowie anderer kleiner Arbeiten. Der Guss in verlorener Form, bei welchem das Wachsmodell durch das Ausschmelzen aus dem dasselbe einschliessenden Thonmantel zerstört wird, kommt dabei wenig in Betracht. Wohl aber dient ein entsprechendes Verfahren den Goldschmieden der deutschen

Renaissance für die Herstellung silberner Zweiglein, Blätter und Blüthen, Eidechsen und Insecten, welche in natürlichem Zustande mit einer Thonform umkleidet, durch Brennen innerhalb derselben zerstört werden und nach dem Ausblasen ihrer Asche den zum Eingiessen des geschmolzenen Metalles geeigneten Hohlraum ergeben. Häufiger in Anwendung kommt der Kastenguss. Bei diesem dient ein festes, zur Zeit der Renaissance oft aus Buxbaumholz feingeschnitztes Modell. Wenn es sich nur um ein Relief handelt, wird das Modell in den Kasten mit Formsand eingedrückt, um den vertieften Abdruck ein Rand gelegt und das geschmolzene Metall in diese Vertiefung gegossen. Gilt es den Guss eines vollrunden massiven Stückes, so wird das feste Modell nur bis zur Hälfte seiner Dicke in den Formsand eingedrückt und mit einer, der besonderen Gestalt des Modelles entsprechenden Anzahl von genau aneinander passenden Theilformen aus feuchtem, festgekneteten Formsand umgeben. Diese Theilformen werden dann auseinandergenommen, um das von ihnen eingeschlossene Modell zu entfernen, und alsbald wieder zu der hohlen Gussform aneinander gefügt. Soll ein Hohlstück gegossen werden, so nimmt man von der auf die eben beschriebene Weise hergestellten Form zunächst einen Abdruck aus Formerde und verkleinert denselben durch gleichmässiges Abkratzen seiner Oberfläche soweit, dass nach seinem wiederholten Einsetzen in die Hohlform, in welcher er mit Drähten befestigt wird, zwischen ihm und dem Formmantel ein der Dicke des zu giessenden Metallstückes entsprechender Hohlraum verbleibt. Nach dem Guss wird der thönerne Kern aus dem Metallstück entfernt. Dank der Leichtigkeit, mit welcher die Edelmetalle gelöthet werden können, werden grosse Stücke nur ausnahmsweise gegossen, da es genügt, die einzelnen Theile jeden für sich zu giessen und nachträglich aneinanderzulöthen, oder ihnen, wie bei den Leuchtern, mit Hülfe eines durchgehenden Eisenstabes mit Schraube und Mutter Zusammenhalt zu geben.

Dem Treiben und Giessen des Edelmetalles reiht sich als dritte Verarbeitungsweise das Schneiden an. Hierbei wird das Metall als fester Körper mittelst schneidender oder stechender Werkzeuge gestaltet, welche entweder Theile seiner Oberfläche entfernen oder diese überarbeiten, ciseliren.

Im griechisch-römischen Alterthum hat man ausnahmsweise, wie dies heute auch die Japaner bei ihren Bronzen thun, die erhabenen Verzierungen eines Silbergefässes gleich aus dem Vollen geschnitten. Im Allgemeinen findet aber dieses mühsame Verfahren nur auf die Herstellung kleiner Stücke gelegentlich Anwendung. Desto wichtiger ist es für die Vollendung der im Guss oder als getriebene Arbeit vorgearbeiteten Gegenstände. Erst durch das Ueberarbeiten mit den verschieden gestalteten Ciselir-Punzen werden die Einzelheiten deutlich hervorgebracht und dem Werke die letzten Feinheiten gegeben. Hinzu tritt das Gravieren, bei welchem man mittelst scharfkantiger Stahlstichel eine Zeichnung in vertieften Strichen hervorbringt. Auch das Verzieren metallener Flächen mittelst des Aetzens wird zu Hülfe genommen. Bei diesem, im 16. Jahrhundert von den deutschen Goldschmieden vielgeübten Verfahren vertieft man mit einer das Metall auflösenden Säure diejenigen Theile einer Fläche, welche gegen den Angriff der Säure nicht zuvor durch eine der Zeichnung entsprechend aufgetragene Schutzmasse gesichert sind.

Eine den Edelmetallen eigenthümliche Technik ist die auf ihrer grossen Dehnbarkeit und leichten Löthbarkeit beruhende Drahtarbeit,

Filigran genannt von der gleichzeitigen Verwendung goldener oder silberner Fäden und Kügelchen. Schon in der Frühzeit der Edelschmiedekunst begegnet uns dieses Verfahren. Die dazu nöthigen Metalldrähte wurden bereits in griechischer Zeit gezogen, mit quadratischem oder rundem Durchschnitt, einfach verwendet oder durch Verflechten verstärkt. Beim Verzieren einer Fläche schneidet man den Draht nach einer vorliegenden Zeichnung in kleine Stücke und biegt und vertheilt sie mit Hülfe einer kleinen Zange auf der Blechunterlage, wo sie während dieser Arbeit mit einem Klebemittel, später durch Löthung festgehalten werden. Bei der oft mit dem Drahtwerk verbundenen Granulir-Arbeit werden auf ebensolche Weise kleine Kügelchen gereiht oder gehäuft angebracht. Man gewinnt sie leicht durch Erhitzen von Goldschnitzeln in lockerem, feinstem Kohlenstaub, welcher die einzeln schmelzenden Bröckchen vor der Vereinigung mit den benachbarten schützt und ihnen nach dem Erkalten die Tropfenform belässt.

Seiner Kostbarkeit wegen wird das Gold nur ausnahmsweise zu Gefässen und anderen grösseren Gegenständen verarbeitet. Um aber dem Silber oder dem oft statt seiner verarbeiteten Kupfer die Farbe und die Luftbeständigkeit des Goldes zu geben, wendet man die Vergoldung an. Von Alters her vergoldet man am dauerhaftesten, indem man mit Quecksilber amalgamirtes Gold aufträgt und verreibt, das flüchtige Quecksilber im Feuer verdunsten lässt und die zurückbleibende dünne Goldhaut polirt oder mattirt. Mit dem Glanz und der Dichtigkeit des Feuergoldes kann sich die in neuerer Zeit angewendete galvanische Vergoldung nicht messen.

Durch Zusammenschmelzen des Goldes mit Silber oder Kupfer in verschiedenen Mischungsverhältnissen lassen sich verschieden gefärbte Legierungen herstellen, auch kann man durch besondere Beizen die Oberfläche einer Legierung verschiedentlich tönen. Obwohl auch die abendländischen Goldschmiede, insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, mehrfarbiges Gold verarbeitet haben, sind ihnen hierin und in dem Färben der Legierungen die japanischen Metallarbeiter überlegen geblieben.

Dem Bestreben, den einfarbigen Glanz der Edelmetalle durch die Abwechselung mit anderen Farben zu beleben und zu bereichern, haben zu allen Zeiten verschiedene Hülfstechniken gedient. Eine der ältesten ist die schon den Aegyptern bekannte, vorzugsweise auf Silberflächen angewandte Niello-Technik, bei welcher ein schwarzes Gemisch verschiedener Metalle, namentlich von Silber, Kupfer und Blei mit Schwefel in Vertiefungen des Grundmetalles eingeschmolzen wird. Auch die Edelschmiede des Mittelalter machten von diesem Verfahren ausgedehnten Gebrauch. Zugleich wandten sie, aber nur bis in das 13. Jahrhundert, auf Kupfergeräthen eine eigene Art der Ziervergoldung an, welche aus einer Zeit, wo man sich ihre Herstellung nicht mehr zu erklären vermochte, den irreleitenden Namen „émail brun“ bewahrt hat, aber von A. Schnütgen und nach seiner Anweisung auch durch praktische Versuche auf ein in der Schedula diversarum artium des Theophilus beschriebenes Verfahren zurückgeführt ist. Dasselbe bestand darin, dass man eine Rothkupferplatte mit Leinöl bestrich, dieses im Feuer langsam eintrocknen und verkohlen liess, in der nachbleibenden schwärzlichen oder bräunlichen oder kupferröthlich durchscheinenden Haut Ornamente auskratzte oder durch Wegschaben des Grundes aussparte und endlich das so freigelegte Kupfer im Feuer vergoldete.

Das Verfahren, dem Metallkörper farbige Glasflüsse im Feuer aufzuschmelzen, reicht in ein hohes Alterthum zurück. Es wurde von Aegyptern, Assyrern und Gräkoitalern auf die verschiedenste Weise geübt und spielte das ganze Mittelalter hindurch eine wichtige Rolle in den Arbeiten der Goldschmiede. Schon frühe kommen die beiden grundlegenden Verfahren nebeneinander vor: der Grubenschmelz, émail champlevé, bei welchem der Glasfluss in Vertiefungen des Metalles geschmolzen wird, und der Zellenschmelz, émail cloisonné, bei welchem auf dem Metallgrund durch das Auflöthen feiner Metallbändchen kleine Zellen zur Aufnahme des Glasflusses hergerichtet werden. In ältester Zeit und noch in der Frühzeit des Mittelalters bestand neben der letzterwähnten Technik, welche den Glasfluss erst in seiner Zelle schmelzen lässt, eine in der Wirkung verwandte, das Zellen-Mosaik, verroterie cloisonnée, bei welcher fertige Glasstückchen oder flach gespaltene Edelsteine nach der Form der Zellen zugeschnitten und in dieselben kalt eingekittet oder mittelst leichtschmelzenden Glases befestigt werden. Die byzantinische Goldschmiedekunst erhob den Zellenschmelz mit durchscheinenden Glasflüssen auf Goldgrund zu seiner höchsten Vollendung. Zur Zeit der Herrschaft des romanischen Baustiles pflegten deutsche Goldschmiede am Niederrhein und französische zu Limoges und an anderen Orten den Grubenschmelz mit opaken Glasflüssen in vergoldetem Kupfergrund in hoher Vollkommenheit. In Italien kam im 14. Jahrhundert der durchsichtige Schmelz auf Silberrelief in Aufnahme, bei welchem eine in Silber ganz flach geschnittene Darstellung durch den aufgeschmolzenen farbigen Glasfluss gesehen wird. Endlich haben die Goldschmiede der Renaissance in ausgedehntem Maasse kleinere vollrunde Arbeiten aus Gold, besonders an Schmuckstücken, ganz mit Glasflüssen, bald opaken, bald durchscheinenden, überschmolzen, wobei die Figürchen oft durch wiederholtes Schmelzen über einem Gerippe aus Golddrath hergestellt wurden.

Schon die Edelschmiede des Mittelalters machten zur farbigen Belebung ihrer Silberarbeiten häufigen Gebrauch von kalten Farben. Mit solchen übermalt, haben wir uns die nackten Theile der meisten silbernen Figuren jener Zeit vorzustellen. Aber auch die Goldschmiede der deutschen Renaissance übten, wie Julius Lessing nachgewiesen hat, diese kalte Bemalung an ihren Pokalen in ausgedehntem Maasse. Wir müssen uns daher die Erscheinung des Silbergeräthes im Mittelalter und in der Renaissance nicht nach dem heutigen abgewaschenen Zustande derselben vorstellen, sondern als eine solche, in welcher neben dem Metall die Farbe mitwirkt.

Endlich ist in diesem Zusammenhang noch der Technik des Tauschirens zu gedenken, bei welcher eine Fläche aus unedlem Metall, vorzugsweise Eisen, mit Auf- oder Einlagen aus Gold oder Silber geschmückt wird. Das leichtere, schon von Theophilus beschriebene Verfahren beruht darauf, dass die feilenartig gerauhte Fläche eines schmiedeisernen Gegenstandes die darauf gelegten und durch Hämmern angedrückten feinen Gold- und Silberdrähte und -blättchen dauerhaft festhält, ohne dass es irgend eines anderen Bindemittels bedürfte. Noch heute wird diese Technik im ganzen Orient, besonders in Indien, viel geübt. Das andere Verfahren wendet stärkere Drähte und Stückchen von Gold oder Silber an, welche in gravirte oder geschnittene Vertiefungen eines härteren Grundmetalles, Eisen oder Bronce, gelegt und in ihnen ebenfalls durch Hämmern befestigt werden. In dieser Technik sind die Japaner unbestrittene Meister.

Wie der h. Servatius in Rom vom h. Petrus einen Schlüssel erhält. Breite der Platte 14 cm.

Die Silberplatten mit der Legende des heiligen Servatius.

In der südöstlichen Gangecke.

Dank einem grossmüthigen Vermächtniss des im Jahre 1883 verstorbenen Herrn Johann Jacob David Neddermann konnte das Museum acht kostbare Silberplatten ankaufen, kunstvolle Treibarbeiten von der Hand eines Maestrichter Goldschmiedes der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Diese Platten sind aus dickem, auf der Unterseite stellenweise durch aufgelöthete kleinere Platten verstärktem Silberblech getrieben und fein überciselirt. Mit Ausnahme der Gesichter und Hände glänzt Alles in schwerer Feuervergoldung; einzelne rothe Farbenspuren an den Lippen deuten darauf, dass die nackten Theile ursprünglich bemalt waren. Die Herkunft der Platten aus der Gegend, in welcher der heilige Servatius vorzugsweise verehrt wurde, steht fest, ihre ursprüngliche Bestimmung hat aber noch nicht aufgeklärt werden können. Wahrscheinlich zierten sie ein Reliquiar des Heiligen oder den Untersatz einer Reliquienbüste desselben, welche sich, jedoch nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustande, in der ihm geweihten Stiftskirche zu Maestricht befindet. Dass diese Büste, welche im Jahre 1403 von Herzog Heinrich von Bayern als Dank für eine seinem Schutzpatron zugeschriebene Heilung gestiftet war, einen mit solchen Reliefs verzierten Sockel erhielt, wissen wir; auch, dass zu Beginn des 18. Jahrhunderts der Maestrichter Goldschmied Weery einen Sockel für dieselbe Büste arbeitete, welche zu Ende des 16. Jahrhunderts durch Erneuerung des bei der Belagerung v. J. 1579 verschwundenen Brust-

In der südöstlichen Gangecke.

theiles und der Mitra umgestaltet worden war. Dieser Sockel soll mit Bildern aus dem Leben des heiligen Servatius, welche mit vieler Kunst aus Silberplatten getrieben waren, geschmückt gewesen sein. Die von Weery getriebenen Platten, welche vielleicht eine Erinnerung an die ältere Basis auffrischten, sind verloren und wahrscheinlich zu Anfang unseres Jahrhunderts eingeschmolzen worden.

Der heilige Servatius, Bischof von Tongern, dessen Leben und Wunder auf diesen acht Platten dargestellt sind, war, wie es in den „Acta Sanctorum" heisst, „gloria et corona Trajecti ad Mosam", Ruhm und Krone der Stadt Maestricht, wohin er, göttlicher Mahnung folgend, sich begab, um dort am 13. Mai des Jahres 384 aus diesem Leben zu scheiden.

Die erste Platte zeigt die Berufung des Heiligen auf den Bischofsstuhl von Tongern. Sein Vorgänger Bischof Valentinus hatte, als er sein Ende nahe fühlte, den Bischofsstab auf den Sanct Marien-Altar legen lassen und Jeden bedroht, der es wagen würde, ohne göttliche Berufung den Stab zu nehmen. Sieben Jahre stand der Stuhl leer, und gross war der Frommen Sehnsucht nach einem neuen Oberhaupt. Da erschien dem Servatius, der in Jerusalem die Priesterweihe erlangt hatte und in gottgefälligem Leben schon zu Jahren gekommen war, ein Engel Gottes, hiess ihn gen Tongern fahren, den Bischofsstuhl einnehmen und des Gerichtes pflegen. Servatius dünkte sich zu schwach zu diesem Amte, auf Zureden des Engels aber und von diesem geleitet reiste er nach Tongern. Dort war die meisterlose Gemeinde klagend im Dome versammelt. Unbemerkt und ungekannt trat Servatius ein, als sei er ein Pilgrim. Wie er da seine Andacht verrichtete, umgab ihn ein himmlisches Leuchten. Wir fahren fort mit den Worten eines mittelhochdeutschen Gedichtes aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, welches die Servatiuslegende zum Gegenstande hat (v. 398ff.):

„unt in des fiures schricke
der engel von himele sleif.
den herren er begreif;
er rihte in ûf lise
und fuorte den herren grîse
mit grôzer zuht schône
an den stuol frône.
den gewalt er im von gote gap;
daz vingerlîn unt den stap
gab im der engel an die hant,
als er ez ûf dem alter vant
da ez siben jâr was gelegen.
sîn getorste niemen phlegen:
den ban si widersâzen
dâ si Valentinus inne het lâzen."

Servatius ward mit Freuden als der von Gott berufene Bischof anerkannt und bald darauf mit grossem Gepränge feierlich geweiht.

Der Bischofsstab, welchen er in unserm Relief von dem Engel empfängt, gleicht nicht dem in Maestricht bewahrten; er zeigt gothische Formen, während die Elfenbeinkrümme des letzteren, welcher im Grabe des Heiligen gefunden sein soll und schon auf Darstellungen des Heiligen aus dem 13. Jahrhundert nachgebildet ist, an romanische Ornamentik erinnert.

Nicht lange aber dauerte das gute Verhältniss der Gemeinde zu ihrem neuen Hirten, so gottgefälligen Wandels dieser sich auch befleissigen mochte. Gewaltsam

In der südöstlichen Gangecke

aus der Stadt vertrieben, zieht er mit seinem Gefolge von Geistlichen nach der Stadt Maestricht. Dort findet er Zuflucht in der von dem heiligen Maternus gestifteten Kirche. In heilige Betrachtung versunken schaut er das von fremden heidnischen Völkern den Christen dieser Gegend drohende Unheil und den Untergang Tongern's voraus. Seine Prophezeiungen erschüttern das Volk, auf dessen Flehen er nach Rom pilgert, um die Vermittelung des Apostelfürsten bei Gott zu erbitten, damit dieser das Unglück abwende.

Was ihm zu Rom geschah, sehen wir auf der zweiten Platte. Am Grabe des h. Petrus fleht er tagelang fastend in langem, inbrünstigem Gebet, dass die von den Heiden drohende Gefahr seinem Bisthum fern bleibe. Da wird ihm ein göttliches Gesicht: er sieht die Himmel offen, den göttlichen Thron umgeben von den Heerschaaren der Engel und Heiligen. Unter diesen erkennt er die Apostel Petrus und Paulus, welche vor der Majestät Gottes Fürbitte einlegen für die Erfüllung seines Gebetes. Da aber das Strafgericht den Sündern nicht erlassen werden kann und der Bischof darob bitterlich zu weinen anhebt, tritt Petrus zu ihm, ihn zu trösten. Er richtet ihn auf und spricht (v. 1229 ff.):

„Wes müest du mich, trûtkint,
umbe die die verteilet sint
unt der got niht enruochet?
wil du werden verfluochet?
gehabe dich vroelicher,
wan die guoten werdent ie rîcher unt rîcher."

Dann weisssagt er ihm, dass er bald aus diesem Elende zur ewigen Freude eingehen und zu Maestricht seine letzte Lagerstatt finden werde.

Darauf, nach der oberdeutschen Bearbeitung der Legende (v. 1260 ff.):

„Einen slüzzel gab er im ze gibe
der noch ze Mâstrieht ist.
âne menschlichen list
ist er ûz silber geslagen."

oder, wie es in einer niederdeutschen Bearbeitung heisst:

„Eynen sloetel gaf hi hem in die hant,
van sylver, die seltsem was,
dien behielt sinte Servaes
teynen lyteiken ende ghemerke
van hiemelschen ghewerke,
dat nye man salken en sach,
noch nyemant ghewerken en mach
mit menschliken synnen."

Im Schatz der Servatiuskirche zu Maestricht bewahrter silberner Reliquienschlüssel.

Die Ueberreichung dieses Schlüssels stellt unsere Platte dar. (S. d. Abb.) In den Wolken erblicken wir die beiden Apostelfürsten; der Heilige kniet im Bischofsornat anbetend vor dem h. Petrus, welcher mit der linken Hand seinen Himmelsschlüssel hält, mit der rechten dem Servatius einen seltsam gestalteten Schlüssel überreicht. In letzterem erkennt man das Abbild des ursprünglichen Servatius-Schlüssels, welcher noch heute in der dem Heiligen gewidmeten Stiftskirche zu Maestricht gezeigt wird. Dieser Maestrichter Schlüssel gehört zur Art der als „claves Beati Petri", Schlüssel des h. Petrus, bewahrten Reliquienschlüssel, welche von Päpsten wiederholt als besondere Auszeichnung Königen und Fürsten

In der südöstlichen Gangecke.

verehrt wurden. Gewöhnlich wurden kleine Bruchstücke der von Petrus im Gefängniss zu Jerusalem getragenen und zu Rom in der Kirche Sti. Petri in vinculis bewahrten oder der von ihm gegen Ende seines Lebens in Rom getragenen, in ebenjener Kirche befindlichen Ketten in die hohle Handhabe eines solchen Schlüssels eingeschlossen, so dass man sie zwischen den durchbrochenen Verzierungen erblicken konnte. Von Wundern, welche durch derartige Schlüssel bewirkt sein sollen, wird schon aus dem frühen Mittelalter berichtet. Dass der St. Servatiusschlüssel derselbe ist, welcher von dem Heiligen als kostbares Geschenk des Papstes von seiner römischen Pilgerfahrt im Jahre 376 heimgebracht, nach seinem Tode ihm ins Grab gelegt und bei Oeffnung desselben durch den letzten Bischof von Maestricht Hubert zu Anfang des 8. Jahrhunderts vorgefunden wurde, wird durch die der sinkenden Römerkunst angehörigen Zierformen desselben sehr wahrscheinlich gemacht.

Im Schatz der Servatiuskirche zu Maestricht bewahrter Pilgerstab mit elfenbeinerner Krücke.

Auch der Pilgerstab, welcher über die rechte Schulter des Heiligen gelehnt ist, stellt sich als ein treues Abbild des im Maestrichter Kirchenschatz bewahrten alten Rohrstabes mit T-förmiger Elfenbeinkrücke dar. Letztere gehört ihrem Ornament nach jedoch eher in das zehnte Jahrhundert als ins vierte; vielleicht wurde der ältere Wanderstab, den man im Grabe vorgefunden hatte, um jene Zeit mit der Krücke ausgestattet, die er noch heute trägt.

Neben dem Schlüssel und dem Stabe des h. Servatius stand seit den ältesten Zeiten in der ihm geweihten Stiftskirche zu Maestricht eine Trinkschale, deren er sich bedient haben sollte, in hohem Ansehen. Diese jetzt in viele Stücke zerbrochene und in einen silbervergoldeten Pokal des 16. Jahrhunderts eingeschlossene Schale hat die halbkugelige Form vieler spätrömischen Glasschalen und ist wie diese aussen durch Rippen verstärkt, innen glatt und aus dunkelrothbraunem Glase mit eingesprengten weissen und schwarzen Flecken geformt. Wie der Heilige in ihren Besitz gelangte, zeigt die dritte Platte. Ein Engel bringt sie vom Himmel herab dem Dürstenden, der mit seinem Pilgerstab den Fels geöffnet hat, aus welchem ihm ein Quell entgegen sprudelt:

„Eynen nap hem d'inghel brochte,
daer hy des borns mede drincken mochte,
die noch in syn monster es;
ende die van den febres

sieck syn ende onghesont,
comen daer te mengher stont,
ende begheeren mit groten vlyt,
om der siecheit te werden quyt,
ende dat sy moghen daer met drencken.

In der südöstlichen Gangecke.

Wie der h. Servatius vom Hunnenkönig schlafend gefunden wurde. Breite der Platte 16 cm.

Auf der Rückkehr des Heiligen von Rom soll sich das Wunder zugetragen haben, welches die vierte Platte darstellt. Unweit der Stadt Rom wird der Heilige von einer Schar heidnischer Hunnen gefangen genommen und gefesselt. Da sehen die Wächter himmlischen Lichtglanz über seinem Haupt; sie eilen hin und melden es ihren Fürsten. Diese senden zu dem wunderbaren Gefangenen einen Boten, der aber durch einen neuen wundersamen Anblick überrascht wird: ein Adler schwebt schattenspendend über dem schlafenden Heiligen. Wir lassen wiederum dem oberdeutschen Dichter das Wort, dessen Beschreibung der Darstellung entspricht (V. 1328 ff.) nur dass auf dieser ausser dem Boten zwei hunnische Fürsten zu Pferde erscheinen (s. d. Abb.):

„Der bote in slâfende vant.
von im wâren die sin solden warn.
ob im vant er einen arn:
des schoene was seltsaene.
er was im in waene
gesant von gote ze gemache.
mit einem vetache
treip er im den luft dar:
mit dem andern er im schate bar".

Man befreit den Heiligen, und er lehrt die Heiden den wahren Gott kennen.

In der südöstlichen Gangecke.

Ein anderes Wunder, das der Heilige mit Hülfe seines Pilgerstabes vollbracht haben soll: die Erlegung eines Drachen, ist auf der fünften Platte dargestellt. Dieses Wunder wird in dem mittelhochdeutschen Gedicht nicht berichtet, dagegen findet es sich kurz erwähnt in einem aus dem Jahre 1383 stammenden Schatzverzeichniss der Servatiuskirche. Die Darstellung unserer Platte genügt, um die Legende in ihren Grundzügen erkennen zu lassen. Die Reste menschlicher Leichname neben dem Ungeheuer und die zur Linken in flehender Haltung abgebildeten Kinder weisen darauf hin, dass die Bevölkerung dem Drachen Kinder als Tribut zum Frasse bringen musste. Servatius macht der Noth ein Ende, indem er den Stachel seines Pilgerstabes dem Drachen in den Schlund stösst.

Als er in Metz anlangt, kommen angesehene Einwohner von Tongern ihm entgegen und bitten ihn fussfällig, die Bischofswürde über seine alte Gemeinde wieder anzunehmen. Servatius zieht auch nach Tongern, aber nur, um dem Volk mitzutheilen, dass der göttliche Rathschluss, die Stadt zu verderben, unabänderlich sei. Er lässt die Gebeine der heiligen Bischöfe sammeln und zieht sodann wiederum nach Maestricht. Diese Uebersiedelung zeigt die Darstellung der sechsten Platte. In dem Reliquienschrein, welchen Servatius und ein zweiter Geistlicher auf den Schultern tragen, haben wir uns die Gebeine seiner heiliggesprochenen Amtsvorgänger zu denken; den aus Rom mitgebrachten Schlüssel trägt Servatius an einer um den Hals gelegten Kette. Rechts im Hintergrunde erblickt man einen der Thürme der dem Servatius geweihten Kirche in Maestricht, wie er noch heute steht.

Nicht lange darauf stirbt der Heilige in Maestricht unter wunderbaren Himmelserscheinungen. Engel schweben herab und nehmen die Seele auf, um sie in den Himmel zu führen. Andere Engel besorgen den Leichnam (V. 1672 ff.):

„Die engel brâhten im ein überdon
(der wart im von gote gesant)
dâ man den lîchnamn în want.
wer in worhte, ninder ich daz las,
wan daz eine daz er was
von edelen sîden geweben."

Diesen Vorgang sehen wir auf der siebenten Platte. Zwei Engel decken den Leichnam mit dem Himmelsgewande zu, während im Hintergrunde drei Geistliche Gebete lesen. (s. d. Abb.)

Auch nach seinem Tode soll der h. Servatius heilend und wunderwirkend erschienen sein. Einst stiegen zur Nachtzeit zwei Kinder in den Weingarten des Heiligen, um von den reifen Trauben zu naschen. Da erscheint ihnen ein ehrwürdiger Greis, tadelt ihr Beginnen und erklärt, nur mit Rücksicht auf ihre Jugend wolle er von ernster Bestrafung absehen. V. 2440:

„Ich wilz iu doch niht gar vergeben:
iwer friunde müezt ir beiten hie."

Bis zum nächsten Morgen müssen die Kinder, festgebannt an den Reben, auf ihre Angehörigen warten. Aber auch diese vermögen erst nicht, die Kinder zu befreien. V. 2456:

„sant Servâcen rief dô an
vil manic wîp unde man:
dô wurden diu kint ledec verlân."

Auf der achten Platte sind rechts die beiden Kinder beim Traubenpflücken festgebannt. Der Künstler hat den Vorgang so dargestellt, dass die pflückenden Hände vom Arm abgerissen und an den Trauben hängen geblieben sind. Links nahen sich die Angehörigen der Kinder, anbetend und Trauben als Votivgaben darbringend, dem h. Servatius, welcher in Bichofstracht thronend dargestellt ist.

Wie Engel den Leichnam des h. Servatius mit einem himmlischen Gewande bedecken. Breite der Platte 14 cm.

Unsere Servatius-Platten haben bereits in dem von J. Helbig verfassten, von der Société de Saint-Augustin i. J. 1890 herausgegebenen Werke: „La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse" eine eingehende, von Abbildungen sämmtlicher acht Reliefs begleitete Beschreibung erfahren. Helbig folgert aus der genauen Wiedergabe des Pilgerstabes und des Schlüssels, dass der Verfertiger der Platten ein in Maestricht thätiger Künstler gewesen sei. Er würdigt sie als Arbeiten von hohem Kunstwerthe und macht auf den Zusammenhang einiger ihrer Darstellungen mit den kolorirten Holzschnitten zum Leben des Heiligen aufmerksam, welche in dem einzigen bekannten Abdruck auf der Bibliothèque de Bourgogne zu Brüssel bewahrt werden. Diese 24 Holzschnitte stellen Vorgänge aus dem Leben des h. Servatius dar, darunter sieben von den acht Vorgängen unserer Platten, ausserdem in mehreren Blättern die Vorzeigung der Reliquien des Heiligen. Ch. Ruelens hat sie veröffentlicht und vermuthet als ihren Zeichner Johann van Eyck. Helbig bestreitet dieses, gibt aber die Gleichzeitigkeit der Holzschnitte mit diesem Meister zu. Er vermuthet auch, dass dem Verfertiger unserer Platten die Holzschnitte vorgelegen hätten, ohne dass er jedoch dieselben copiert habe. In der That hat der Vergleich mit den Holzschnitten ergeben, dass nur vier Platten in der Auffassung des Vorganges mit derjenigen des entsprechenden Holzschnittes übereinstimmen: 1. Platte (Berufung) mit dem Holzschnitt No. 3; 3. Platte (Eröffnung der Quelle) mit Holzschnitt 14; 4. Platte (der schattenspendende Adler) mit Holzschnitt 12; 7. Platte (Aufbahrung) mit Holzschnitt 19.

In der südöstlichen Gangecke.

Geräthe und Gefässe des christlichen Cultus.

Was uns von Werken mittelalterlicher Edelschmiedekunst überliefert ist, verdankt seine Erhaltung zum weitaus grössten Theile der christlichen Kirche, welche den Metallarbeitern die höchsten Aufgaben stellte und ihre geweihten Geräthe und Gefässe dem wechselnden Einfluss des Zeitgeschmackes weniger leichten Sinnes opferte, als die weltlichen Besitzer ihre kostbaren Metallarbeiten.

Die reiche Gestaltung und Gliederung des christlichen Cultus im Mittelalter hat für die mannigfachen Zwecke des Schmuckes der Altäre, der Reliquien-Verehrung, des Messdienstes und des bischöflichen Ornates eine Fülle typischer Formen und Verzierungsweisen geschaffen, von denen bis jetzt nur ein kleiner Theil in der Sammlung vertreten ist. Die folgende Beschreibung fasst diesen wenig zahlreichen, aber kostbaren Besitz des Museums nach den Cultus-Zwecken zusammen, für welche die einzelnen Gegenstände geschaffen sind oder gedient haben.

Crucifixe.

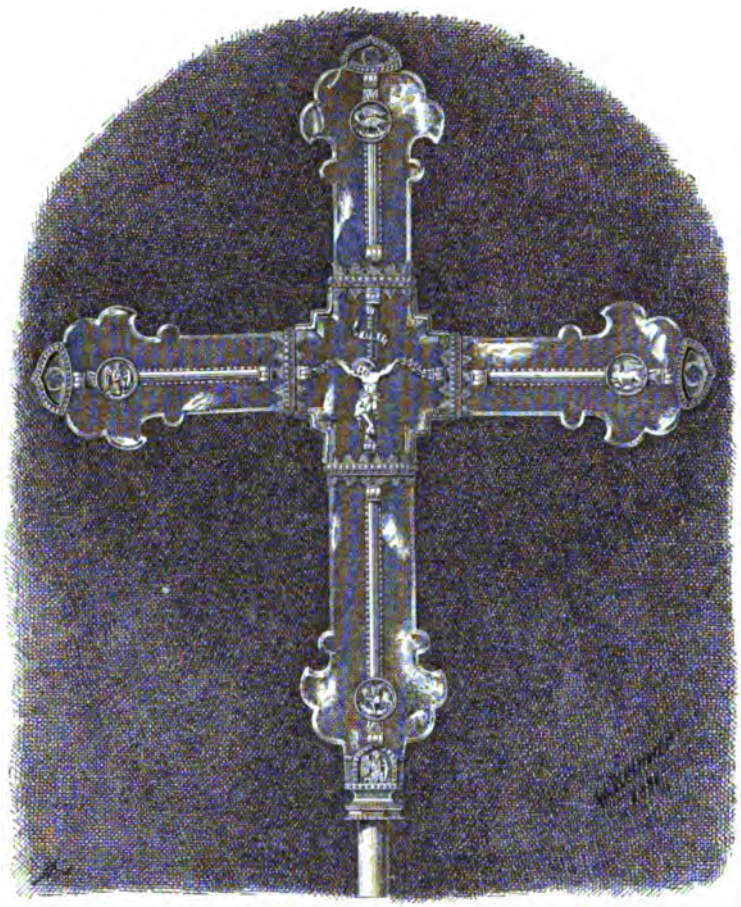
Seit den ältesten Zeiten gehörte ein Kreuz, welches dem Priester und dem Volke den Opfertod Christi stets vor Augen führte, zur liturgischen Ausrüstung der Altäre. Von den Altarkreuzen sind die Vortragekreuze zu unterscheiden, jedoch konnten auch diese, von ihrer Stange genommen und in ein auf dem Altar befindliches Postament gesteckt, als Altarkreuze dienen, oder umgekehrt diese bei Prozessionen auf Stangen umhergetrageu werden.

Die Sammlung besitzt drei Kreuze; die beiden älteren aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind Vortrage-Kreuze, das dritte aus dem Ende des 16. Jahrhunderts ist ein Altarkreuz.

Das Kristallkreuz vom Anfang des 14. Jahrhunderts ist aus dem Schatz des im Jahre 1530 niedergerissenen hamburgischen Klosters Herwardeshude in das Archiv des Klosters St. Johannis gelangt und von der Verwaltung desselben mit einigen anderen werthvollen Altsachen, den wenigen Ueberbleibseln des im Jahre 1787 verschleuderten Klosterschatzes, dem Museum überwiesen worden. Es besteht aus fünf geschliffenen Bergkristallen mit facettirten Rändern: dem Mittelstück und den vier Kreuzbalken, welche durch zierlich gearbeitete silberne vergoldete Bänder und Kappen mit einander zu einem festen Kreuze verbunden sind. Die Bänder sind mit Scharnieren versehen, zwölf auf jeder Fläche des Kreuzes und vier an den Seiten des Mittelstückes, so dass die Kristallstücke aus ihrer Fassung genommen werden können. Auf den lilienartig verbreiterten Kreuzesenden sind in den Bändern vier kleine durchbrochene Medaillons mit dem Engel, dem Adler, den geflügelten Stier, dem geflügelten Löwen der Evangelisten Matthäus, Johannes, Lucas und Marcus angebracht. Auf dem Mittelstück bilden die durchgeführten Bänder ein Kreuz mit gebogenem Querbalken, auf welchem ein kleiner Crucifixus angebracht ist. An den Kreuzesenden schützen silberne, mit den Bändern durch Scharniere verbundene Kappen mit durchbrochenem Maasswerk die Spitzen der Kristalle. Beide Seiten des Kreuzes sind gleich verziert. Der Fuss des Kreuzes steckt in einer vierseitigen beiderseits mit einem kleinen knieenden Engel verzierten Hülse, welche auf einem runden Knopfe ruht. In letzterem steckt eine eiserne Röhre mit innerem Schraubengewinde, welche zur Befestigung des Kreuzes auf einem Stabe diente. (Abb. S. 181).

Das zweite Vortragekreuz, eine Arbeit der Mitte des 15. Jahrhunderts, stammt aus dem südlichen Bayern oder aus Tyrol. Der hölzerne Kern ist auf der Vorder-

In der südöstlichen Gangecke.



Vortragekreuz aus Bergkristall in vergoldeter Silberfassung, 14. Jahrhundert. Aus dem Herwardeshuder Kloster. Gr. Breite 27 1/2 cm.

seite mit 9, auf der Rückseite mit 6 vergoldeten gravirten Kupferplatten belegt. In der Mitte der kleeblattförmigen Kreuzesenden sind auf der Schauseite runde Medaillons mit den aus Silberblech gestanzten Sinnbildern der vier Evangelisten befestigt. In der Mitte auf einem zweiten Kreuz aus runden Stämmen der Gekreuzigte aus vergoldetem Rothguss. Die Platten sind mit spätgothischem Laubwerk gravirt. Die Rückseite ist nur mit Gravirungen verziert; in der Mitte auf quadratischer Platte in einem Gürtel stilisirter Wolken Christus zwischen den Marter-Werkzeugen; in den Vierpässen der Kreuzesarme vier Heilige; oben die h. Barbara mit einem Salbgefäss, rechts Maria als Schmerzensmutter, links der h. Benedictus mit Bischofsstab und Buchbeutel, unten die h. Katharina mit Schwert und Rad; dazwischen Laubwerk. Die schmalen Flächen der Kreuzesarme sind mit gestanztem Silberblech in zwei Rankenmustern beschlagen.

Das Altarkreuz, eine italienische, wahrscheinlich Florentiner Arbeit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, besteht aus einem schön gegossenen und ciselirten bronzenen Christus mit der Dornenkrone. Der Heiland ist mit vier eisernen Nägeln auf einem schwarzen Holzkreuze befestigt, welches oben ein glattes Schild mit gravirtem J. N. R. I. trägt und unten in einem schweren Sockel von gelbem Marmor (giallo antico) steckt.

In der südöstlichen Gangecke.

Reliquienbehälter.

Zur Aufnahme der Reliquien, soweit diese nicht zur Weihe der Altäre in diesen selbst beigesetzt wurden, bediente man sich mannichfaltig gestalteter, pracht- und kunstvoller Behälter, welche in den kirchlichen Schatzkammern aufbewahrt und bei feierlichen Anlässen auf den Altären ausgestellt wurden.

Als Reliquienbehälter finden sich grosse Schreine, Kisten oder Särge zur Aufnahme ganzer Heiligenkörper; häufig erinnern sie durch ihre länglich-viereckige Gestalt mit dachartigem Obertheil an antike Sarkophage, durch ihre architektonische Ausbildung an Häuser oder Kirchen. Der Kasten selbst besteht aus Holz, welches mit Metallblech, mit getriebenen Reliefs oder mit emaillirten Platten benagelt ist. Eine zweite Art sind die auf ähnliche Weise hergestellten kleinen, oft sargförmigen Kästchen zur Aufnahme von Partikeln der Reliquien; eine dritte die runden Kapseln, welche sich bisweilen zum Kuppelthurme ausgestalten; eine vierte die Nachbildungen von Körpertheilen, von Köpfen, Armen, Fingern, Füssen als Hülle entsprechender Reliquien; eine fünfte die aus Metall oder Holz zur Aufnahme von Reliquien hohl gearbeiteten Statuetten der Heiligen. Schliesslich konnte jedes, irgend einen Hohlraum bietende kirchliche Geräth, ein Crucifix, ein Lesepult, ein Buchdeckel, ein Kusstäfelchen, selbst aus besonderen Gründen ein ursprünglich profanen Zwecken dienender Gegenstand als Reliquienbehälter in Anspruch genommen werden. Erst eine Erfindung späterer Zeit ist diejenige Art der Reliquiare, welche als Ostensorien oder Monstranzen dazu dienen, eine Reliquie in einem cylindrischen Gefässe aus Kristall oder Glas den Gläubigen zu zeigen. Im 14. Jahrhundert kommen Reliquienmonstranzen in Aufnahme, bei welchen ein dem gothischen Kelchfusse gleichender Ständer einen senkrechten Kristallcylinder trägt, welcher inmitten eines gothischen Tabernakels mit thurmartigen Aufbau befestigt ist.

Die Sammlung enthält fünf vollständige Reliquienbehälter, einen kleinen sarkophagähnlichen aus dem 13. Jahrhundert, zwei gothische Reliquienmonstranzen aus dem 15., einen Reliquienbehälter in Buchform aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, dessen bei den kirchlichen Prachtbänden gedacht ist, und einen aus Holz geschnitzten grossen Reliquienschrein aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, welcher letztere, ein Werk des venetianischen Bildhauers Andrea Brustolone, in der Möbelabtheilung ausgestellt ist.

Der älteste dieser Reliquienbehälter ist französischen Ursprungs. Unter den zu Limoges in Frankreich im 13.—14. Jahrhundert fabrikmässig hergestellten Emailarbeiten treten derartige Reliquiare in Form eines sarkophagartigen kleinen Hauses, die „coffretos de opere lemovicensi“ der Inventare in den Vordergrund. In der Regel tragen vier kurze Füsse einen länglich rechteckigen, von einem Pultdach überdachten Kasten, welcher die in seidene Tücher gewickelten heiligen Gebeine aufzunehmen bestimmt ist; eine Schmal- oder die rückwärtige Breitseite ist zum Oeffnen eingerichtet, der First des Daches mit einem durchbrochenen, beiderseits etwas vorspringenden, in der Mitte und an den Enden von Knäufen überragten Kamm verziert. Der Kern dieser „coffretos“ besteht aus Eichenholz, auf welches aussen sechs emaillirte, vergoldete Kupferplatten, (zwei für die Langseiten des Kastens, zwei für diejenigen des Daches, zwei für die Giebelseiten) mit rundknöpfigen Nägeln befestigt sind. Unser Kasten ist ein typisches Beispiel dieser Art von Limousiner Arbeit aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Er war zur Aufnahme von Reliquien

In der südöstlichen Gangecke.

des heiligen Thomas von Canterbury bestimmt und befand sich früher in den Sammlungen Bernal und Johannes Paul. Die Darstellungen beziehen sich auf die Ermordung des Thomas à Becket, Erzbischofs von Canterbury, im Jahre 1170. Von den vier normannischen Rittern, welche den Mord vollführten, hat der beschränkte Raum nur die Abbildung zweier gestattet. Der Bischof, in voller priesterlicher Kleidung, in der Rechten ein Kreuz, empfängt den tödlichen Streich am Altare, über dem sich die Hand Gottes segnend aus den Wolken streckt. Die schräge Dachfläche zeigt die Bestattung des Bischofs in der Krypta der Kathedrale von Canterbury: zwei Mönche lassen den mit Leinentüchern ganz umwickelten, über dem Antlitz mit einem Kreuz bezeichneten Leichnam mit Hülfe eines grossen Tuches in das Grab hinab; eine dritte Person mit dem Hirtenstab, wohl der Abt des Klosters, erhebt segnend die Rechte über den Todten. Am First des Daches vorn in der Mitte ein Knopf mit einem gleicharmigen, schwarz emaillirten Kreuz. Auf den Giebelplatten Heilige in Bogenstellungen. Die Rückseite nur mit vierblättrigen Blumen in einem Netzmuster verziert.

Ebenfalls eine Limousiner Arbeit ist die einer Kreuzesmitte als Schmuck bestimmt gewesene Platte mit der Figur eines segnenden bartlosen Christus. Diese Platte vertritt die frühere Art der im Jahre 1145 durch lothringische Künstler zunächst nach St. Denis, dann nach Limoges verpflanzten Technik des Grubenschmelzes. Die ganze Figur ist in Email ausgeführt, welches in die (durch Zerstörung des Glasflusses hier zum grossen Theil freigelegten) mit dem Meissel flach vertieften, durch die stehen gelassenen Umrisse der Zeichnung abgegrenzten Gruben eingeschmolzen wurde. Später liess man, wie an dem Reliquienbehälter des h. Thomas à Becket zu sehen, die Figuren in Metall stehen und schmolz nur den vertieften Grund mit Email aus. (Eine dritte Limousiner Arbeit ist der weiter unten beschriebene Bischofsstab).

Drei emaillirte Zierplatten sind niederrheinische Arbeiten:

Eine rechteckige Platte mit Christus als König, einem Heiligen die Siegesfahne überreichend, und der Ueberschrift E—P × FIT d. h. Episcopus fit, „er wird Bischof“ und der Unterschrift PueROS docet, „er lehret die Knaben“. Die Figuren sind auf der Kupferplatte ausgespart und vergoldet, die kräftig gravirte Zeichnung mit braunschwarzem Email ausgeschmolzen, der Grund dunkelblaues Email; auf dem Erdboden, im Heiligenschein grünes, weisses, hellblaues, gelbes, in regenbogenartigen Abstufungen in einander übergehendes Email, am Thronsitz rothes.

Eine runde Platte mit romanischem Ornament in vergoldetem Kupfergrund: vier durch grüne Bunde zusammengehaltene rothweisse Reifen, welche blauweisse vierblättrige Blumen umschliessen; in den Zwischenfeldern grüngelbe, türkisblaue, rothe Blätter. Auch hier das Email in Abtönungen von einer Farbe in die andere.

Eine runde Platte mit Ausschnitt, ursprünglich Heiligenschein hinter dem Kopf eines Heiligen, mit blauweissem romanischen Ornament auf vergoldetem Kupfergrund. Die kleinen vierblättrigen weissen Blumen auf dem blauen Rande sind als Zellenschmelz, durch Auflöthen feiner Kupferbändchen auf das Grundmetall hergestellt. Diese früher in Byzanz blühende Technik wurde am Rhein bald durch den Grubenschmelz verdrängt.

Reliquien-Monstranzen:

Kleine silberne Reliquien-Monstranz mit kapellenartigem, einen hohlen Kristallcylinder einschliessenden Aufbau über einem Ständer in Gestalt eines Kelchfusses. Norddeutsche (? Niederrheinische) Arbeit des 15. Jahrhunderts.

Grosse Monstranz aus vergoldetem Kupfer, ursprünglich Reliquienmonstranz, im 18. Jahrhundert zu einer Hostienmonstranz ungeändert, indem an Stelle des hohlen Kristallcylinders eine flache verglaste Büchse mit Strahlenkranz eingefügt ist. Der Aufbau in den reichsten Formen der Späthgothik; auch der Knauf des Ständers kapellenartig. Süddeutsche (? Tyroler) Arbeit von ca. 1500.

In der südöstlichen Gangecke.

Kirchliche Prachteinbände.

Die Verehrung des heiligen Inhaltes der zum gottesdienstlichen Gebrauch bestimmten Bücher führte schon früh zur Ausstattung ihrer Deckel mit getriebenen Gold- und Silberplatten, mit Schmelz- und Niello-Arbeiten, mit Elfenbeinschnitzereien, mit Edelsteinen und Gemmen. Dergleichen prachtvoll verzierte Einbände, welche nicht selten noch Reliquien in sich schlossen, gehörten schon frühzeitig zum ständigen Schmuck der Altäre. Die Sammlung enthält zwei kostbare Prachtbände dieser Art, welche bis zur Einführung der Reformation in hamburgischen Kirchen dienten, dann von den lutherischen Kirchenvorständen pietätvoll gehütet und nunmehr dem Museum zur Bewahrung überwiesen sind.

Der älteste dieser Prachtbände ist das Lectionarium der Kirche St. Petri. Das die Perikopen der Fest- und Aposteltage enthaltende, auf 16 Pergamentblättern geschriebene Buch befindet sich in einem Einband von starkem Eichenholz, dessen Unterseite mit rothem Leder überzogen und dessen Oberseite in einer vergoldeten Vertiefung die aus Silber getriebene Darstellung eines thronenden Christus enthält. Der Sessel des Heilands hat zwei mit gothischen Streben und Fialen reich durchgebildete Seitenlehnen, in welchen jederseits ein zierlich gegossener Engel mit einem Schriftbande steht. Die Rückenlehne ist nur durch eine profilirte Leiste angedeutet; vom Sitze hängt ein mit gravirten Ranken verzierter Teppich herab. Christus mit dem bekreuzten Heiligenscheine sitzt in hoheitvoller Haltung, in einem Gewande von einfach grossem Faltenwurf, mit segnend erhobener rechten Hand und hält mit der Linken auf dem Schoosse ein mit zwei Spangen verschlossenes Buch. Das Antlitz und die Hände zeigen die Silberfarbe, alles Uebrige, auch Haar und Bart, ist vergoldet. Eingefasst ist diese Darstellung von einem breiten Rahmen aus vergoldetem Silber, dessen getriebene Ornamente noch an romanische Zierformen erinnern und mit Amethysten und blauen Glasflüssen in Krallenfassung auf kurzen Stielen belebt sind. In den vier Ecken sind gravirte und emaillirte Silberplatten mit den Symbolen der vier Evangelisten in vertieften Vierpässen befestigt. Sehr schön gearbeitete silberne Schliessen halten das Buch zusammen. An und für sich schon als ein hervorragendes Werk der Goldschmiedekunst der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts von hohem Werthe, wird die Bedeutung dieses Lectionariums für Hamburg noch dadurch erhöht, dass die zu Füssen des Heilands eingravirte Inschrift „dns hinric pothekowe me fieri fecit" d. h. „Herr Hinrich Pothekowe hat mich machen lassen", die Annahme, es liege hier eine hamburgische Arbeit vor, sehr wahrscheinlich macht. Ein Hinrich Pothekowe starb zwischen den Jahren 1381 und 1386 als Vicar der Kirche St. Petri und wird in Urkunden jener Zeit öfter erwähnt: vermuthlich war er derselbe Träger dieses Namens, welcher das Buch mit den bei den Kirchenfesten von St. Petri gelesenen Evangelien und Lectionen so kunstvoll und kostbar ausstatten liess und seiner Kirche stiftete. (Abb. auf S. 185 und im I. Band der Zeitschrift des Vereins für hamburgische Geschichte 1841.)

Das Reliquienbuch mit dem heiligen Johannes dem Evangelisten, eine deutsche, vielleicht hamburgische Arbeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, stammt aus dem Schatz des Klosters Herwardeshude. Der hölzerne Buchkasten, in welchem ein im 11. oder 12. Jahrhundert geschriebenes Evangelienbuch befestigt ist, hat einen Ueberzug von rothem Leder, welches auf der Hinterseite mit gepressten, schräggekreuzten Linien und Rosetten, in der Mitte mit einem Siegeslamm verziert ist. Die Vorderseite des Deckels ist mit einer Silberplatte in einem hochaufliegenden, kräftig profilirten Rahmen belegt. In der Hohlkehle dieses Rahmens sind fünfblättrige,

Einband des Lectionariums der Kirche St. Petri in Hamburg. Die Evangelisten-Symbole in den vier Ecken heben sich in gravirtem, vergoldetem Silber von dem durchscheinend grün oder blau emaillirten Grunde ab; einzelne Theile, z. B. das Gewand des Engels, der rechte Flügel des Stiers, zeigen eine noch unbeholfene Anwendung des durchsichtigen Emails auf flachem Relief; die Gravirungen sind mit rothem oder schwarzem Email ausgeschmolzen. Höhe 34 cm.

In der südöstlichen Gangecke.

silberne, blau emaillirte Blumen befestigt. Auf der mit gepunzten Zickzackstreifen gemusterten, in den vier Ecken mit vergoldeten Ranken und blumenförmigen Knöpfen besetzten Platte ist ein fast vollrund aus Silber getriebener Johannes von schöner Arbeit aufgenietet, welcher nach Angabe einer Inschrift auf der Rückseite des Deckels 36 „heilige, glorreiche und wahrhafte", daselbst einzeln aufgezählte Reliquien enthält. Das ausdrucksvolle Gesicht, die Hände und Füsse des Apostels sind in den natürlichen Farben bemalt, die Haare, der Heiligenschein und der Saum des Gewandes vergoldet. In der Linken trägt er einen vergoldeten Kelch, aus welchem eine Schlange sich hervorringelt, auf die er mit der Rechten hindeutet. Zwei silberne, mit fein gearbeiteten Eichzweigen belegte (auf Seite 114 abgebildete) Haften bilden den Verschluss. (M. s. C. F. Gaedechens „Von den Arbeiten der Kunstgewerke des Mittelalters zu Hamburg," 1865, S. 10.)

Abendmahlskelche.

Unter den heiligen Gefässen, welche bei der Liturgie gebraucht werden, nehmen die zur Konsecration und Spendung des Weines im Abendmahl dienenden Kelche den ersten Platz ein. Schon seit dem 9. Jahrhundert wurden sie vorschriftsmässig aus edlem Metall angefertigt und früh schon künstlerisch geschmückt. Die ältesten Kelche, deren die Sammlung keinen besitzt, erinnern bis in's 11. Jahrhundert noch an die Form gewisser römischer Trinkgefässe mit niedrigem, breitem, umgekehrt trichterförmigem Fuss, dickem kugelförmigem Knauf und halbeiförmiger Trinkschale. Im 12. und 13. Jahrhundert nimmt die Trinkschale mehr die Gestalt einer Halbkugel an; der runde Fuss flacht sich unten weiter aus und zieht sich oben unter dem gedrückt-kugelförmigen Knauf zu einem kurzen, walzenförmigen Schafte zusammen, der sich auch über dem Knauf noch als Träger der Schale fortsetzt. Herrscht bei diesen Kelchen des romanischen Stiles in den Einzelheiten die Kreislinie vor, so treten unter der Herrschaft des gothischen Baustiles im 14. bis 16. Jahrhundert das Vieleck und der Spitzbogen allmählich an deren Stelle. Die Gestalt der Kelche wird schlanker; der Fuss erhält einen sechseckigen, oft in Form der sechsblättrigen Rose geschweiften Grundriss und steigt als sechskantiger Ständer empor, der sich noch oberhalb des Knaufes fortsetzt; der Knauf erscheint als plattgedrückte, eingekerbte Kugel von sternförmigem Querschnitt, oder wird mit runden oder übereck gestellten viereckigen Zapfen besetzt; die Trinkschale wird verkehrt kegelförmig oder parabolisch, zuletzt geschweift. Bei den romanischen Kelchen ist häufig nicht nur der Fuss und der Knauf, sondern auch die Trinkschale durch Gravirung, Niello oder Email geschmückt, bei den gothischen Messkelchen zieht sich das Ornament aus liturgischen Gründen auf den Fuss, Knauf und Ständer zurück und nimmt hier meistens die Form des architectonischen Maasswerkes an. Die sechs Zapfen am Knauf werden häufig mit den Buchstaben des Namens Jesu ihesus, seltener + maria ausgezeichnet. Der Rand des Fusses wird regelmässig nach kirchlicher Vorschrift mit einem die Weihe durch den Bischof bekundenden eingravirten Kreuze oder an dessen Stelle mit einem kleinen Crucifixus bezeichnet. Im 16. und mehr noch in den folgenden Jahrhunderten verwilderte allmählich die aus dem Mittelalter überlieferte Form des Kelches, wozu in den katholischen Ländern übertriebene Prunksucht der Kirche, in den protestantischen die Lossagung von festen liturgischen Formen das ihrige beitrugen.

In der südöstlichen Gangecke.

Was für den Wein die Kelche, sind für das Brod beim Abendmahle die Patenen, runde Teller mit flachem Rande, auf welche die seit dem 12. Jahrhundert allgemein eingeführten Oblaten in Münzform gelegt werden. Zu jedem Kelche gehört eine mit ihm zugleich geweihte Patena aus gleichem Stoffe, welche als Deckel auf seine Schale passt. In romanischer Zeit sind die Patenen häufig mit Gravirungen oder Email geschmückt, in gothischer Zeit glatt und schmucklos, nur mit dem Weihekreuz am Rande.

Italienischer Abendmahlskelch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. 1/2 nat. Gr.

Der einzige mittelalterliche Kelch der Sammlung ist eine aus dem Mecklenburgischen stammende, spätgothische Arbeit aus vergoldetem Silber vom Anfang des 16. Jahrhunderts. Der äussere Rand des sechseckigen Fusses ist mit feinem Maasswerk durchbrochen, der sechskantige Ständer über und unter dem Knauf mit gravirten Fenstern geziert; der flache Knauf mit sechs viereckigen Zapfen besetzt, welche die Buchstaben **ihesus** tragen; die Schale glatt parabolisch. Auf dem Fuss ein plastischer Crucifixus als Weihezeichen. Daselbst eingravirt **× Anno × 1645 × hat × Asmus × Lemeke × disen × Keleck × vor . gylden lasen ×** Kelche ähnlicher Gestalt und Verzierung sind in Hamburg noch in der St. Katharinenkirche in Gebrauch.

Zwei italienische Kelche bestehen aus getriebenem vergoldetem Kupfer mit silbervergoldeter Schale. Der ältere aus dem 15. Jahrhundert zeigt noch die Grundriss- und Ständerform der gothischen Periode, in dem Ornament des Fusses Renaissanceformen. Am Ständer über dem Knauf die Inschrift: DVMINICV × DE × BRECIE × M × E × E × E. Der andere mit rundem Fuss hat Renaissance-Profile, balusterförmigen Knauf und vollausgebildetes Pflanzenornament mit Palmetten im Stil der Renaissance der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Geschenk des Herrn Dr. Gustav Petersen). (M. s. d. Abb.)

Ein dritter, ebenfalls italienischer Kelch theils aus getriebenem, vergoldetem Messing, theils aus ebensolchem Kupfer, mit silberner Schale; im durchbrochenen Fussrand, am vasenförmigen Knauf und an dem zur Aufnahme der Schale bestimmten halbkugelförmigen Napf zwischen flachem Rollwerk Engelsköpfe, Garben und Reben in Hindeutung auf das Brod und den Wein beim Abendmahl; Anfang des 17. Jahrhunderts.

Ein aus Buchsholz geschnitztes Kelchmodell vom Ende des 18. Jahrhunderts, bestimmt für die Ausführung in Silberguss, zeigt auf dem runden Fuss Engel mit den Marterwerkzeugen, am vasenförmigen Knauf Festons, am unteren Theil der kelchförmig geschweiften Schale Engel in betender Haltung.

In der südöstlichen Gangecke.

Bronzenes Räuchergefäss, mit Resten von Vergoldung, zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts. 1/2 nat. Gr.

Rauchfässer.

Der Apparat zu den liturgischen Räucherungen besteht aus dem Weihrauchgefäss nebst Löffelchen zum Herausnehmen des Räucherwerkes, und dem Rauchgefäss zum Verbrennen des letzteren.

Die Weihrauchgefässe der älteren Zeit hatten bisweilen die Form ungeheuerlicher Thiere, häufiger diejenige eines mit zwei Klappdeckeln verschliessbaren Schiffchens.

Die Rauchfässer — turibula — bestanden in ihrer einfachsten Form aus zwei aufeinander passenden halbkugeligen Schalen, deren obere durchlöchert und mit der unteren durch Ketten zum Schwingen des Gefässes verbunden war. Später erhielt die untere Halbkugel einen zum Hinstellen geeigneten, runden Fuss und wurde die obere Hälfte in den architektonischen Formen eines Centralbaues gestaltet, durch dessen Fensteröffnungen der Rauch entweichen konnte. An drei oder vier Punkten des Beckenrandes sind Ketten befestigt, welche durch ebensoviele Oeffnungen des Deckelrandes gehen und sich in einer rosettenförmigen Handhabe vereinigen, durch welche eine kürzere Kette zum Knauf des Deckels läuft. Der Aufbau des Deckels ist häufig als das himmlische Jerusalem gedacht und folgt den jeweilig in der Baukunst herrschenden Formen. Unter dem Einfluss des romanischen Stiles tritt häufig reiches Blattgeranke mit verschlungenen Bestien hinzu, auch beziehungsreicher Figurenschmuck. Die frühgothischen Rauchfässer folgen noch den Grundformen der romanischen Zeit. Später giebt man dem Fuss die Form eines Vielecks mit ein- oder ausgerundeten Seiten und bildet den Deckel zu einem durchbrochenen Spitzthurm aus, an welchem die Strebepfeiler, Strebebögen und Fialen und das ganze architektonische Rüstwerk des spätgothischen Steinbaues, in den Fensteröffnungen mannigfache Maasswerkdurchbrechungen erscheinen. Die Mehrzahl der mittelalterlichen Rauchgefässe besteht aus Bronze, seltener und dann in reichster Durchführung aus Silber. In den folgenden Jahrhunderten wird die architektonische Durchbildung des Geräthes mehr und mehr verlassen und dieses gemäss dem jeweiligen ornamentalen Gesckmack verziert.

Rauchfass vom Ende des 13. Jahrhunderts, Uebergang vom romanischen zum gothischen Stil; Niederrhein (S. Abb.) Rauchfass des spätgothischen Stiles mit Sechspassfuss und schlanker durchbrochener Thurmspitze; Niederrhein.

Salböl-Gefässe.

Die Gefässe für die heiligen Oele sind und waren verschliessbare, aus den mannigfachsten Stoffen angefertigte, einfache oder geschmückte Büchsen. Bisweilen sind die Behälter für die drei heiligen Oele, das Heilöl (oleum catechumenorum), das Krankenöl (oleum infirmorum) und das Salböl (chrisma) miteinander zu einem Geräthe verbunden.

Salböl-Büchschen aus vergoldetem Silber mit Wappen, Vögeln und Blätterranken in schwarzem, rothem und durchscheinendem grünem Grubenschmelz. Französisch, 15. Jahrhundert. (Slg. Paul). Dreitheiliger Behälter aus Messing für die drei h. Oele; Deutsch, ca. 1500.

Giessgefässe.

Die Giessgefässe, deren sich der Priester nach uralter Sitte zum Waschen der Hände vor, während und nach der Messe bediente, bestanden in der Regel aus Bronze- oder Messingguss und hatten bis in das 13. Jahrhundert und darüber hinaus die Gestalt eines der Natur nachgebildeten oder fabelhaften Thieres. Am häufigsten kommt der Löwe vor, seltener das Pferd, der Hund, der Hahn, die Henne, die Taube; bisweilen auch Reiter oder andere seltsame Figuren, Drachen und Basilisken. Manche dieser in Kirchenschätzen überlieferten Giessgefässe dienten wohl ursprünglich weltlichen Zwecken.

In der südöstlichen Gangecke.

Emaillirter Bischofsstab, Limousiner Arbeit des 13. Jahrhunderts. (Aus der Sammlung Paul). 1/2 nat. Gr.

Aquamanile aus gelber Bronze, in Gestalt eines Löwen, als Griff ein Drache, 13. Jahrhundert (Slg. Paul).

Bischofsstäbe.

Zur Pontifikaltracht des Bischofs gehörten im Mittelalter ausser den Messgewändern, den bischöflichen Strümpfen und Schuhen auch die besonderen Abzeichen der bischöflichen Würde, die Mitra, die Handschuhe, der Ring und der Krummstab.

In der südöstlichen Gangecke.

Der Krummstab ist eines der ältesten Abzeichen des bischöflichen Amtes, wurde aber auch von Aebten und Aebtissinnen geführt. Oft wurde er verstorbenen Bischöfen wie Kelch und Ring mit ins Grab gelegt. Dem Sinne des Hirtenstabes gemäss wurde er oben mit einer Krümme — um die verirrten Schafe heranzuziehen — unten mit einem Stachel — um die Bösen zu strafen — versehen. Die ältesten erhaltenen Bischofsstäbe haben statt der Krümme eine T förmige Krücke von Elfenbein gleich der des Pilgerstabes des h. Servatius im Maestrichter Kirchenschatz (s. Abb. S. 176). Jedoch kommt schon früh eine gemshornartig gebogene Krümme vor. In der Zeit des romanischen Stiles nimmt die durch einen starken flachkugeligen Knauf vom Stamme getrennte Krümme die Form einer Spirale an, welche häufig in einen Schlangenkopf ausläuft und innerhalb welcher meistens ein Kreuz oder ein anderes, den Sieg über die Sünde bedeutendes Sinnbild angebracht wird. Unter dem Einfluss des gothischen Stiles vollzieht sich mit dem Krummstabe eine ähnliche Wandlung wie mit dem Kelche. Er wird schliesslich zu einem kleinen Bauwerke gestaltet, welches mit seinem durchgeführten Streben- und Fialen-System einem Sakramentshäuschen mit umgebogener Spitze gleicht. Die sinnbildlichen, auf die Ueberwindung der Sünde deutenden Darstellungen in der Krümme verschwinden; an ihre Stelle treten, wo nicht architektonische Formen allein herrschen, Heiligenfiguren, überwiegend aus dem Marienkultus, und an Stelle des Elfenbeins oder emaillirten Kupfers der früheren Zeit tritt das gegossene und getriebene Metall, oft vergoldetes Silber.

Der romanische Bischofsstab ist eine Limousiner Grubenschmelz-Arbeit; Knauf und Krümme mit fein gravirtem, vergoldetem Rankenwerk auf blau emaillirtem Grunde verziert, die Blumen an der Stabhülse unter dem Knauf mit rothem, gelbem, grünem, blauem Email ausgeschmolzen, dessen Farben, mit Ausnahme des Roth, in einander verfliessen. Das Blatt am Ende der Krümme endigt in einen Schlangenkopf. Am Knauf blaue Glasperlen in gepunzten Blumenkelchen aufgesetzt. (S. d. Abb. auf S. 189).

Der gothische Krummstab von vergoldetem getriebenem Kupfer, mit Einzelheiten aus vergoldetem Gelbguss stammt aus dem hamburgischen Kloster Herwardeshude. Seine Krümme gleicht einem zweistöckigen, sechseckigen Sakramentshäuschen, welches auf einer trichterförmigen, von hohlliegenden Blättern umwachsenen Erweiterung der Hülse steht. Diese trägt in der Mitte einen flachen Knauf mit sechs Zapfen, in deren Rautenfeldern die Buchstaben des Wortes „Ihesus“ stehen. Die Edelsteine sind ausgebrochen, auch der Knopf des Hornes nicht mehr erhalten.

Paratura chirotecae, Zierplatte eines bischöflichen Handschuhs; rheinischer Grubenschmelz. 13. Jahrhundert. Der Durchschnitt zeigt die Löcher zum Aufnähen der Platte auf das Gewebe. Nat. Gr.

Die bischöflichen Handschuhe, chirotecae, kommen seit dem 11. Jahrhundert im liturgischen Gebrauche vor. Sie bestehen aus Seide und werden auf der äusseren Handfläche mit einem gestickten oder emaillirten Zierstück geschmückt.

Südlicher Gang.

Silberne Gefässe und Geräthe weltlichen Gebrauchs des 16. bis 18. Jahrhunderts.

Während für die Edelmetall-Arbeiten des Mittelalters, wenigstens so weit unsere Kunde von denselben reicht, die Ansprüche der christlichen Kirche im Vordergrunde stehen, gewinnen in den deutschen Ländern mit dem 16. Jahrhundert die dem weltlichen Bedarf dienenden Gefässe und Geräthe an Bedeutung. Die allgemeine Sitte, in den Rathhäusern der Städte einen Silberschatz zu hegen, zum Gebrauch bei den gewöhnlichen Mahlzeiten wie zum Schaugepränge bei festlichen Anlässen, gab der Edelschmiedekunst einen neuen Boden. Silberne Becher und Pokale als Ehrengaben durchreisender Fürsten, als Widmungen von Bürgern zur Erinnerung an die von ihnen bekleideten Ehrenämter, als Stiftungen aus dem Nachlass angesehener Bürger vermehren den Besitz der Städte. In ähnlicher Weise häufen auch die Zünfte, die Schützengesellschaften und andere bürgerliche Körperschaften Schätze von Silbergeräthen.

Ein Hauptstück des Silbergeschirres wird der Pokal, da der Festtrunk bei feierlichen Ereignissen unerlässlich ist, selbst Geschäfte, amtliche Abmachungen und öffentliche Bezeugungen durch einen Trunk besiegelt zu werden pflegen. Die Sitte des Umtrunkes und die Unsitte des Vieltrinkens erklären die Grösse der hierbei verwendeten Pokale. Treffend hat Julius Lessing daran erinnert, wie Form und Grösse der Trinkgefässe einen Maasstab für die Kultur eines Landes geben. Die flache Schale der Griechen kann nur im vollen Ebenmaass der Gesittung zum Munde geführt werden, im Gegensatz zu dem grossen Humpen der deutschen Renaissance und den noch plumperen Pokalen des trunksüchtigen 17. Jahrhunderts. Bisweilen geht der deutsche Pokal der Renaissance über das Maass der Verwendbarkeit hinaus und wird lediglich zu einem Prunkgeräth. Was allgemeine Sitte im öffentlichen Leben war, musste auch das private Leben beeinflussen, daher wir auch in den bürgerlichen Familien des 16. Jahrhunderts reichen Besitz an silbernen Trinkgefässen finden. Silberne Becher pflegten damals bei Vermählungen dargebracht, Freunden und Beamten als Dank für Dienstleistungen überreicht zu werden. Im Laufe der Zeit schwand dieser Brauch. Der Ehren-Pokal, welchen wir noch in unserer Zeit bei Jubiläen überreichen, ist ein Ueberrest desselben von meist nur symbolischer Bedeutung. Nur in dem silbernen Pathenbecher der Täuflinge hat sich die alte Sitte noch wirklich lebendig erhalten.

Silberner Kluftbecher aus Dithmarschen, getrieben und graviert, mit den Wappen des Frens Carstens und seiner Frau. ca. 1600. Höhe 16 cm.

Südlicher Gang.

Durch die Bestimmung der silbernen Gefässe, bei den mannigfachsten Gelegenheiten zu dienen, erklärt sich die ausserordentliche Vielgestaltigkeit derselben. Den Pokalen geben Städte und fürstliche Familien bisweilen die Gestalt ihrer Wappenthiere, Innungen die Form ihres Handwerksgeräthes. Allerlei heitere, oft auch recht derbe Bräuche beim Zutrinken und Rundtrinken führen zu besonderen Formen: dem fusslosen Sturzbecher, dem Jungfrauenbecher in Gestalt einer Frau mit weitem Rocke, welche in den erhobenen Händen einen zweiten, kleineren beweglichen Becher hält, zu den auf Rädern beweglichen Pokalen in Schiffsgestalt, zu dem Mühlenbecher, den man leeren muss, ehe ein vor dem Ansetzen zum Trunke durch Blasen bewegtes Rad stille steht, zu Vexirbechern mit allerlei seltsamen Ueberraschungen für den arglosen Trinker.

Neben den Bechern kommen im 16. Jahrhundert flache Schalen auf schlankem Fuss vor, die aber in Deutschland schwerlich zum Trinken dienten, wie in Italien die gleichgestalteten venetianischen Glasschalen, sondern wohl nur als Konfectschalen oder als Schaustücke. Die Schalenböden derartiger Gefässe pflegten mit figürlichen Reliefs geschmückt zu sein und haben sich vielfach ohne die Gefässe erhalten, sowohl in Silber, als besonders häufig in Bleiabgüssen, welche als Modelle für die Werkstätte dienten.

Eine eigenartige Gruppe bilden die Trinkgefässe aus Naturkörpern. Nautilusschalen, Strausseneier, Hörner fremdländischer Thiere, Narwalzähne, Kokosnüsse werden in Silber gefasst und oft in wunderliche Formen gebracht, zu denen fabelhafte Berichte über ihre Herkunft die Phantasie anregen. Auch venetianische, böhmische Kristallgefässe, Gläser, rheinische Steinzeugkrüge und chinesische Porzellane, diese häufiger erst im 17. Jahrhundert, erhalten silberne Fassungen zu Schutz und Schmuck.

Auch an silbernen Tischfontänen fehlt es nicht, welche wohlriechendes Wasser aussprühten, ein schon im Mittelalter beliebter Tafelschmuck.

Endlich dienen nach beendetem Mahle silberne Kannen mit zugehörigem Becken zum Reichen und zum Auffangen des Handwassers, ein Brauch der vor der allgemeinen Einführung der Gabel gegen Ende des 16. Jahrhunderts unerlässlich war, sich aber noch lange nachher, in Hamburg bis in das neunzehnte Jahrhundert erhalten hat.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts treten die Trinkgefässe als Tafelgeschirre mehr in den Hintergrund. Verfeinerte höfische Sitte führt zur Ausbildung der Suppenterrine, des Saucengusses und anderer Gebrauchsgefässe. Die Formen derselben wurden zunächst durch die Silbertreibarbeit festgestellt, aber beibehalten, als im 18. Jahrhundert Porzellan und Fayence an die Stelle des Silbers traten.

Eine neue Erweiterung des Formenkreises hatte zu Anfang des 18. Jahrhunderts die aufkommende Sitte des Kaffee-, Thee- und Chokolade-Trinkens im Gefolge. Die Form der Theekannen wurde durch die orientalischen Porzellane bestimmt, die anderen Gefässe, für die es an Vorbildern fehlte, wurden frei erfunden. Auch auf diesem Gebiete beeinflussten die anfänglich für das Metall erdachten Formen die spätere Ausführung in plastischem Thon.

Die vielgestaltige Fülle der Edelmetallgeräthe, welche auf dem Boden dieser gesellschaftlichen Gebräuche und Bedürfnisse unter dem Einfluss der wechselnden Strömungen des Geschmackes im Laufe dreier Jahrhunderte

Im südlichen Gang.

erwachsen ist, lässt sich an den Beispielen unserer Sammlung nicht verfolgen. Dieselbe ist arm an alten Edelschmiedearbeiten. Am zahlreichsten sind noch die hamburgischen Innungsgefässe des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, denen daher eine besondere Gruppe und Betrachtung gewidmet ist.

Nur durch sehr wenige Beispiele ist die Silberarbeit der deutschen Renaissance vertreten. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt der in der Art des Virgil Solis verzierte Fuss einer strahlenförmig geschliffenen Platte von Bergkristall (früher Sammlung Paul). Vom Ende des 16. Jahrhunderts die kelchförmige Hälfte eines in der Art des B. Zan verzierten, vergoldeten Doppelbechers mit dem Beschauzeichen der Stadt Nürnberg und dem Meisterzeichen des Eustachius Hohmann (Rosenberg Nr. 1270).

Eine gute Arbeit des 16. Jahrhunderts ist auch das aus der Sammlung Paul stammende Kästchen in Gestalt einer Truhe mit durchsägten, Filigran nachahmenden Wänden. Die Uebereinstimmung seiner Form mit gewissen süddeutschen Möbeln der Spätrenaissance lässt vermuthen, dass diese zierliche Arbeit deutschen Ursprunges ist.

Eine Augsburger Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts ist das Schmuckkästchen, dessen blanke vergoldete Flächen mit blau, grün und gelb emaillirtem durchbrochenem Blumenwerk aus Drahtarbeit belegt sind.

Bleiabgüsse silberner Schalenböden aus süddeutschen Goldschmiedewerkstätten der Spätrenaissance sind vier vorhanden mit reichen figürlichen Darstellungen in Landschaften mit weiten und hohen Horizonten. Sie zeigen: 1. Venus, welche in der Schmiede des Vulkan den Arbeiten ihres Gatten und der Cyclopen zuschaut. 2. Apoll, von den musicirenden Musen umgeben, neben dem kastalischen Quell; in den Lüften der Pegasus, unten ein Flussgott gelagert. 3. Pan, die sich in Schilfrohr verwandelnde Nymphe Syrinx verfolgend. 4. In der Mitte der Tod Meleagers, um den Rand die kalydonische Eberjagd und Jagd auf Wasservögel.

Silberarbeiten der deutschen Spät-Renaissance sind auch die aus Dithmarschen stammenden sog. Kluftbecher, welche in den „Klüften", d. h. Unterabtheilungen der alten Bauerngeschlechter zum Familienbesitz gehörten und bei den geselligen Zusammenkünften der Klüfte geleert wurden. Sie haben eine nach oben leicht erweiterte, etwas geschweifte Walzenform mit ausladendem, profilirten Fuss und sind am oberen Rand mit gravirten Behangmustern, am Leibe mit Wappen und Inschrift, am Fuss bisweilen mit getriebener Arbeit verziert. Beispiele: Kluftbecher der Wittemans in Büsum mit der Inschrift: „Dvsse beker horet Wittemen mans geslechte tho tho Busen. Anno domni 1580." — Kluftbecher o. J. (Abb. S. 191) mit zwei Wappen (eines derselben dasjenige des Wördener Geschlechtes der Hogenworder) mit den Namen Frens Carstens und Frens Carstens Ancke.

Ein Becher ähnlicher Bestimmung aus dem Anfang des Anfang 17. Jahrhunderts mit graviertem Behangmuster und Personificationen der Tugenden, im Boden eingefügt friesische Silbermünze „Enno Com. [es] Frisiae ori [entis]" (reg. 1599—1625).

Ein kleiner Becher von Nürnberger Arbeit aus d. J. 1642 mit dem Beschauzeichen dieser Stadt und einem unbekannten Meisterzeichen (Rosenberg 1343) ist rings mit geätzten Darstellungen und Inschriften verziert. Neben einem „Dämelfrass" die Worte: „Vielmehr verderbt die Trunckenheit, Alz hungr unnd durst rechtschaffne Leuth." Neben zwei Weibern mit Trinkschalen: „Wer will vor unnglück sicher seinn, Trinck nicht Zuviel dez süsen wein."

Diesem verwandt ein halbkugeliger kleiner Becher von Augsburger Arbeit mit dem Beschauzeichen dieser Stadt und dem Jahresbuchstaben C, d. i. 1737—39, mit Gravirungen: Amor als Arzt und zechender Bakchusknabe, dazu die Inschrift: „Cupido will ein Doctor sein, Bachus vertreibet alle pein".

Im südlichen Gang.

Von den Silberarbeiten aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts vertritt ein guter Kirchenleuchter (Geschenk des Herrn C. Laeisz) mit dem päpstlichen Beschauzeichen die römischen Werkstätten jener Zeit, ein kleiner Teller das Laub- und Bandelwerk der Augsburgischen Silberschmiede, die früher als Taufkumme in der Gegend von Cuxhaven benutzte dreifüssige Schale eine hamburgische Werkstatt des Jahres 1714. (Gute süddeutsche Arbeiten dieser Zeit sind unter den silbernen Bucheinbänden im zweiten Zimmer der Nordseite zu sehen; s. auch Abb. S. 113.)

Hierher gehören auch die in der Wilstermarsch, einige Meilen elbabwärts von Hamburg, im 18. Jahrh. bei den Bauern dieser reichen Gegend benutzten walzenförmigen Trinkkrüge aus Steinzeug oder Fayence mit silbernen Deckeln und die ebendort gebrauchten, aus Silber getriebenen, walzenförmigen Gelddosen der Frauen. Die Trinkkrüge bestehen häufig aus hellbraun oder ockergelb glasirtem Steinzeug; ihre landesübliche Benennung als „Bremer Gut“ lässt als den Ort ihrer Anfertigung die Gegend von Duingen unweit Hameln vermuthen, von wo im 18. Jahrhundert ein lebhafter Handel mit dergleichen Krügen weserabwärts nach Bremen und von da nach dem Norden betrieben wurde. Oder es sind Fayencekrüge, auf denen das springende Pferd des hannöverschen Wappens nach Werkstätten links der Elbe hinweist; im Holsteinischen war man um die Zeit, auf welche die Daten der meisten Silberbeschläge deuten, noch nicht soweit, dergleichen Fayencen zu liefern. Die silbernen Deckel sind am Wulst des Randes mit Laub- und Bandelwerk, später mit Rococo-Ornamenten getrieben oder gravirt; auf der Fläche sind Doppelschilder mit den für die Wilstermarsch charakteristischen symmetrisch verschlungenen Initialen der Ehegatten gravirt oder silberne Medaillen eingelassen. Nach den Beschauzeichen, dem Wappen der Stadt Wilster, einem Nesselblatt über einem Fisch, sind sie in Wilster selbst angefertigt worden. Beispiele: Trinkkrug der Margreta Johansen, Harmens Johans Tochter 1732; von Jacob Becker und Frau Margreta Beckers 1737; von J. B. — M. B. 1745 mit neuer Widmung v. 1792; von Marten Sies 1758; von Peter Albers 1759.

Die Gelddosen der Frauen der Wilstermarsch stehen unter dem Einfluss desselben ornamentalen Geschmackes und sind überdies vorn und auf den Deckeln mit getriebenen Darstellungen ländlichen Liebeslebens und Emblemen der Liebe und Treue verziert, denen erläuternde Inschriften beigegeben sind; z. B. ein Schnitter umarmt eine neben ihm mit einer Harke sitzende Bäuerin, dabei: „Liebe mich, wie ich Dich“; verschlungene Hände unter verketteten Herzen, dabei: „Die Liebeshand macht festes Band“; dazu auf dem anderen Deckel schnäbelnde Tauben über blumenumwundenem Herzen und: „Wie man siehet im Taubenstandt“. Zu beachten auch die neben dem Filigranschmuck der Wilster-Bäuerinnen ausgestellten Gürteltaschen mit silbernem Bügel und Haken.

Unter den Silberarbeiten der Rococo-Zeit Hauptstück eine Kaffeekanne (ehemals in der Sammlung Hammer) mit dem Beschauzeichen der schwedischen Stadt Gothenburg, dem Controlzeichen der drei Kronen des schwedischen Wappens, dem Meisterzeichen J. C. J. und dem Jahresbuchstaben Q (? 1774). Die birnförmige Kanne ist reichverziert mit getriebenen Rococo-Voluten, zwischen welche sich Blumen- und Blattzweige drängen; dazwischen allerlei auf persönliche Beziehungen hinweisende Geräthe und Sinnbilder; als Knauf des Deckels ein Häufchen Kaffeebohnen.

Hamburgische Arbeiten dieses Stiles: ein Tortenspahn, als Beschauzeichen das Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben H (? 1787) und dem Meisterzeichen J. V. H. (? J. von Holten, welcher 1769 Aeltermann des Amts der Goldschmiede wurde); ein Paar Leuchter mit dem Jahresbuchstaben D (? 1783) und dem Meisterzeichen J C O (Johan Conrad Otersen, welcher 1784 Aeltermann wurde und 1791 starb).

Trinkgefässe der Aemter und Todtenladen hamburgischer Handwerksmeister und Gesellen.

Im südlichen Gang.

Die Entstehung der hamburgischen „Aemter", d. h. der zünftigen Gewerke, reicht weit zurück, bis in die früheste Zeit städtischer Entwickelung; aber erst gegen Ende des 14. Jahrhunderts wurden in den „Settingen" d. h. Satzungen oder „Rollen" nach der späteren Bezeichnung diejenigen Vorschriften über Lehrlingswesen, Gesellenzeit, Wanderschaft, Meisterstücke u. a. aufgezeichnet, welche für die Aemter Geltung haben sollten. Daneben kamen seit dem Ende des 14. Jahrhunders auch unter den Handwerkern „Brüderschaften" auf, Vereinigungen kirchlichen Charakters, die sich unter die Obhut eines Heiligen als Schutzpatrons stellten; einige derselben errangen unter dem Schutze dieser kirchlichen Form eine Art Zunftrecht, unterschieden sich aber von den Aemtern durch geringere politische und gewerbliche Rechte. Nach Einführung der Reformation wurden sie nach dem Vorbilde der Aemter organisiert, oder sie sanken zu „Todtenladen" herab, d. h. Genossenschaften mit einem aus regelmässigen Beiträgen begründeten und vermehrten kleinen Kapital, aus welchem in Sterbefällen, auch wohl bei Krankheit, Feuerschaden oder unverschuldeter Verarmung, Unterstützungen an die Mitglieder gezahlt wurden. Das Aemterreglement von 1710, welches unter dem Druck der kaiserlichen Kommission erlassen wurde, beseitigte viele neu entstandenen Brüderschaften, deren Zahl und Namen wir nicht genau wissen, und erschwerte das Aufkommen neuer. Es entstanden aber dennoch selbst im 18. Jahrhundert noch einzelne neue, mit oder ohne Anerkennung von Rath und Bürgerschaft. Auch solche, nicht anerkannten Fachvereine, die natürlich keinen Zunftzwang ausüben durften, hatten wenigstens gesellige Vereinigungen und Trinkgefässe nach der Sitte der privilegirten Aemter. Von den Zusammenkünften der Aemter war die einmal jährlich in Gegenwart zweier Mitglieder des Rathes stattfindende „Grosse Morgensprache" die wichtigste. Zu dieser mussten sämmtliche Meister erscheinen, hier erfolgte die Aufnahme neuer Meister, wurden Streitigkeiten geschlichtet, neue Beliebungen für das Amt beschlossen und die nöthigen Wahlen vollzogen. Ausserdem fanden je nach Befinden der Aelterleute nach geschehener Anfrage bei dem Amtspatron Zunftversammlungen statt. Waren solche Versammlungen mehr den ernsten Obliegenheiten der Aemter gewidmet, so gaben gewisse Jahresfeste, die Lossprechung eines Lehrlings oder die Erwerbung des Meisterrechts Veranlassung zu Festlichkeiten, bei denen Essen und Trinken, und zwar ganz besonders letzteres, eine grosse Rolle spielten.

Wie die Meister, so schlossen sich später auch die Gesellen korporativ zusammen. Einen lehrreichen Einblick in die an unsere studentischen Kommerse erinnernden Gelage, bei denen die Gesellenschaft in der Herberge unter sich war, gewährt eine aus alter Zeit erhaltene Ordnung des Gelages der Reepergesellen am Johannis-Krugtage. Die beiden Altgesellen — die „Schaffer" — und der Worthalter führen den Vorsitz. Unter vorgeschriebenen und vielfach gleichlautend wiederkehrenden Ansprachen und Trinksprüchen gehen die Zunftgefässe herum, erst das „Grosse Glück", dann der „Ort"; mit umständlicher Feierlichkeit findet darauf das Trinken aus dem „Willkomm" statt, mit dem die neu nach Hamburg zugereisten Gesellen begrüsst werden. Ist die zweite Tonne Bier aufgelegt, so machen

Im südlichen Gang.

die „Gerechtigkeit“ und andere Trinkgefässe die Runde; daneben trinkt jeder Teilnehmer aus seinem besonderen Humpen nach Gefallen und Vermögen, bis das vereinbarte und vorausbezahlte Quantum Gerstensaft vertrunken ist und die Sitzung geschlossen wird.

Eine Anzahl zinnerner und silberner Zunftgefässe sind nach dem Aufhören der alten gewerblichen Genossenschaften theils in die Sammlung Hamburgischer Alterthümer, theils in das Museum für Kunst und Gewerbe gelangt. Die Becher und Humpen, aus denen der einzelne trank, sind von mässiger Grösse, aus Zinn gegossen und einfach mit dem gravierten Namen des Besitzers oder wenigem Ornament versehen. Von den grossen zum feierlichen Willkomm oder Rundtrunk bestimmten Gefässen sind die meisten aus Silber getrieben. Nur zur kleineren Hälfte sind sie auf Kosten des jeweiligen Amtes angeschafft; in der Regel scheint sich ein begütertes Mitglied als Schenker gefunden zu haben. Einen besonderen Schmuck der grossen Willkomm-Pokale bilden oft silberne Zierschilder, die, mit dem Namen des Spenders versehen, am Gefäss beweglich angehängt wurden. In Zeiten der Noth wurden die Schilder eingeschmolzen und zu Geld gemacht. Auf diese Weise legten z. B. zur Zeit der Freiheitskriege einzelne Gesellenschaften ihr Scherflein auf den Altar des Vaterlandes.

Von Innungsgeräthen aus dem Anfang des 16. Jahrhts. sind erhalten die zwei von den hamburgischen Aemtern der Zinngiesser und der Rothgiesser benutzten bronzenen Aichmaasse in Kannenform. Das grössere, ein Quartier (= 0,9057 Liter) fassend, am Rande mit der gegossenen Inschrift: Anno Dni M Vo XXXIX (1539); am Bauch eingraviert die Wappen der Zinngiesser (Schenkkanne) und der Rothgiesser (dreifüssiger Grapen). Das kleinere, ein Nössel (= ½ Quartier) fassend, mit denselben Wappen und der Randschrift: Anno dni M Vc XXXIX (1539). Ueber die Bedeutung der beiden Aichmaasse gibt eine im Besitz des Museums befindliche Urkunde (wie die Aichmaasse Geschenk des Herrn Peter Wittorf) Aufschluss. Danach sind am 21. Januar d. J. 1710 vor dem hamburgischen Notar Vincent Böhme erschienen die alten Bürger und Zinngiesser-Aelterleute Matthias Classen und Peter Wolters, sodann der Bürger und Rothgiesser-Alte Johann Valentin Moller und haben dem Notar „dero Theils mit Siegel undt brieffe confirmirte privilegia, unter andern auch ein mit münchen schrifft auff pergament beschriebenes Buch produciret, worauss erhellet, dass Anno 1354 am Sonntage Invocavit die Herren des Raths der Anse-Städte benandtlich Lübeck, Hamburg, Rostock, Strahlsundt, Wismar, Grypswoldt und Stettin versamblet gewesen undt haben sich wegen der Gerechtigkeit und privilegien der Grapen oder Rothgiesser wie nicht weniger der Zinnen- oder hiegenandte Kannengiesser vereinbahret undt dessfalls gewisse Schlüsse verfasset umb damit dass Alterthumb Ihres Ambts zu beweisen. Dan haben Sie mir auch ein kleines in pergament in octavo gebundenes Altes Büchlein, auff altniedersächsisch beschrieben, produciret und darauss erwiesen, dass die zwei kupferne Ahmpötte, welche noch mit münchenschrifft bezeichnet und noch würcklich bey ihnen vorhanden, deren Einer ein Quartier und der Ander Ein Nösselmaasse so ihnen der Zeit von der Obrigkeit gegeben, die Maassen darnach einzurichten, deren Ihr Ambt noch biss auf diese stunde sich Bedienet, dan eine probe von Messing und Eine Waagschale deren Sie sich bedienen, wo Sie umbgehn, die Wercke zu besichtigen, ob alles probmässig verfertiget; dan haben Sie mir auch produciret Ein vom Hochweisen Raht abgegebenes durch den damaligen Protonotario unterschriebenes original Decretum . . . . . womit Sie gleichfals ihre von Uhralten Zeiten wohl hergebrachte Ambts-Gerechtigkeiten zu Tage legen und erweisen.“

Im südlichen Gang.

Silberne Schilder der Maurergesellen (früher Kranken- uud Todtenlade Nr. 321). 1, Sieben Schilder vom Willkomm aus den Jahren 1637 bis 1690; gravirt mit den Namen der Stifter und den Handwerksgeräthen, Kelle, Hammer und Quast in wechselnder Zusammenstellung. Auf einem von Wulf Holdtgrefe i. J. 1649 gestifteten Schilde aufgenietet ein gegossener Krieger auf reichgeschirrtem Pferde in der Zeittracht, und die Inschrift: „Dit Schildt hordt tho ampt der Mürer Gesellen." — 2, Sargschild v. J. 1673 mit der gravirten Darstellung einer Bestattungsfeier. Auf einer Bahre ein Sarg, auf welchem eine Decke mit grossem Kreuz gebreitet und eine Schüssel mit Citronen steht; jederseits vier Männer in der Zeittracht. Inschrift: „Dis Schildt geheret der gansen Bröderschop zu." 3, Silbernes Petschaft: „Der Mauergesell in Hamburg ihr Handwerk Sigel." Im Wappen Zirkel, Winkelmass, Loth, Kelle und Hammer gekreuzt. Als Griff ein Löwe.

Silbergeräth der Innung der Maler und Lackirer (im Museum hinterlegtes Eigenthum derselben): 1. Grosser Willkomm; der Fuss und der Becher in gewundenen Rundfalten mit Ohrmuschelverzierungen; als Ständer ein Bakchusknabe; als Knauf der h. Lucas; der Inschrift nach „mit beliebe der semptlichen Gesellen gemachet und ververtiget Anno 1653". An den Rändern die Namen von Aelterleuten und „Gesellen Bussenschaffers". Beschauzeichen: Hamburger Wappen ohne deutlichen Jahresbuchstaben und ein aus H und L mit angelehntem kleinerem B zusammengesetztes Meisterzeichen. — 2. Humpen mit Rococo-Ornament, angefertigt anlässlich eines Beitrages des Maleramtes zum Wiederaufbau der am 10. März 1750 abgebrannten Grossen St. Michaeliskirche; in dem Deckel eine auf diesen Anlass geschlagene Medaille. Einer Inschrift nach wurde, um für den Kirchenbau beizusteuern „von den licben Todten der Vorrath dazu angeboten ... Aus dehm was nicht mehr brauchbar war, das nöhtige zu nehmen draus". Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit undeutlichem Jahresbuchstaben, Meisterzeichen I B (? Jacob Barthels, Aeltermann der Goldschmiede seit d. J. 1752) — 3. Grosser Willkomm, antikisirend, mit dem Malerwappen, ovalen Schildern und schweren Gehängen; als Ständer zwei nackte Kinder, als Knauf der h. Lucas. Inschrift: „Anno 1787 den 15. Sept. haben die saemptlichen Kunstliebenden Mahler-Gesellen, allhie in Hamburg mit Consens E. E. Ampts diesen Willkommen errichtet und Neu verfertigen lassen bei Zeiten der . . (folgen die Namen der Aelterleute und Büchsenschaffer). Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben H, Meisterzeichen J. F. S. — 4. Becher in Kelchform mit Blattkelchen, Festons, dem Malerwappen und ovalen Schildern; als Deckelknauf eine Minerva; inschriftlich bezeichnet als „Der Kunstliebenden Mahler Gesellen ihr Confirmation Becher." 1787. Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben H, Meisterzeichen J. L. B. mit Kleeblatt.

Zinnerne Trinkkanne eines Claus Schmidt mit gravirten Messingeinlagen v. J. 1660. Die Einlage auf dem schlanken Rohr der Kanne zeigt eine von nackten Kindern gehaltene Schenkkanne, darunter das Lübecker Wappen. Um den Rand eingelegt: „Claus Schmidt", auf dem Deckel ebenso Wappen mit einer Schenkkanne und C. S. 1660. Am Fuss nochmals diese Jahrzahl in lateinischen Zahlzeichen. Hamburgischer Zinnstempel und Meisterzeichen aus einer Hausmarke mit J. L. (? Jürgen Lutkanss, Alter 1687).

Zinnerner Willkomm der hamburgischen Todtenlade „Charitas" mit der Inschrift: „Wir beide Alten Hans Georg Spangenbarch und Reinholt Averhage vorehren der Bröderschop diesen Wilköem zur Gedechtnis Anno 1663." Mit dem vollen Behang silberner Gedächtniss-Schildchen, gestiftet von Verschiedenen, deren bürgerliche Berufe durch Gewerks-Embleme angedeutet sind; u. A. Friderich Sel, Trommler 1652; Johan Mensching, Wagemeister in der alten Wage, 1652; Evert

Im südlichen Gang.

Schriver, Weber, 1655; Lorentz Kröger, Wirth, 1656; Baltzer Graever, Steinbrügger, 1655; Hinrich Filter, Steinbrügger, 1660; Jorgn Schult, Musiker, 1673; Johan Georg Ohm, Notarius, 1698.

Zinnerner Willkomm des Schornsteinfeger-Amts, „gegeben zur Verehrung, Anno 1667, von Anna Bremers, Jochim Bremer Sin Frav", mit folgender Inschrift:

„Ehrlich gelebet und selig gestorben
Ist genug in dieser Welt erworben,
Drumb hilff Her Jesu fruh und spatt,
Bisz all mein Thun ein Ende hatt.
Vertrauwe Gott. Halt sein Gebott.
Liebe das Recht. Thue das Dein.
Hie zeitlich, dort ewig, darnach richte dich."

Hamburgischer Zinnstempel mit Meisterzeichen. (Geschenk des Herrn Schornsteinfeger-Meister J. F. Bansen).

Silberner Willkomm der Brüderschaft der Grützmacher v. J. 1691. Höhe 27 cm.

Kleiner silberner Willkomm der Brüderschaft der Grützmacher v. J. 1691. (S. d. Abb.) Auf den Buckeln des Bechers die Inschriften: a) „Nach dem Tode des wolachtbaren Cordt Jürgens 32 Jahr gewesten, b) Altermann der Löblichen Brüderschafft der Grützmachhers, c) haben die Sämptlichen Erben dem Seeligen Vatter, d) zu Ehren diesen Wilkomfft an die vorgemelte Brüderschafft verehret. geschehen im Jahr Christi 1691." Auf einem der Buckeln gravirt ein Bürger in der Zeittracht; auf dem Deckel ein h. Georg, den Drachen tödtend. Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben D, Meisterzeichen aus H und W. (s. Rosenberg No. 834).

Zinnerner Humpen der Reepergesellen mit Messing-Einlagen v. J. 1699 mit der Inschrift: „Diese Kanne ist der Reeper Gesellen Zu Einer Gedechtnis Verehret. . . . Leichter Veracht. Als Besser gemacht." Auf der Vorderseite in Messingeinlage eine Schenkkanne in einem Lorbeerkranz, über welchem fischschwänzige Gestalten ein Band mit der Inschrift „Peter Jost von Stade" halten. Auf dem Deckel in Messing-Einlage ein Wappen, dessen Bestandtheile (Kreuz und Stern) in dem neben dem hamburgischen Wappenstempel eingeschlagenen Meisterstempel zugleich mit den Buchstaben P J V S wiederkehren. (Ein Tonnies von Stade wurde 1700 Alter des hamburgischen Amts der Kannengiesser).

Silberner Münz-Becher des Amts der Kleinböttcher; unter dem Fuss die Inschrift: „Das Ampt der Becher, Lechel und Ammermacher"; Ende des 17. Jahrhunderts. Beschauzeichen der Bär der Stadt Berlin, Meisterzeichen S. G. (Rosenberg Nr. 413).

Silbergefässe der Kranken- und Sterbekasse der Schlossergesellen zu Hamburg (dem Museum überlassen von der Eingetragenen Hülfskasse dieses Namens E. H. Nr. 15). 1. Grosser Willkomm aus d. J. 1673 mit vollem Behang der in den Jahren 1742 bis 1836 für den Willkomm gestifteten 20 silbernen Schildchen. Grosse Akanthus-Blätter umranken die Buckeln des Fusses und des von einem knienden Bakchusknaben mit emporgehobenen Armen gehaltenen Bechers;

als Deckelknauf ein Löwe mit dem Schlosserwappen: über zwei gekreuzten Pistolen zwei gekreuzte Schlüssel und ein senkrechter Hammer unter einer Krone. Beschauzeichen: Hamburger Wappen ohne deutlichen Jahresbuchstaben, Meisterzeichen: Kleeblatt mit J. R. (nicht ganz so bei Rosenberg Nr. 826 und 827). 2. Grosser Willkomm in Gestalt eines Schlüssels (S. d. Abb.). Das eine Flasche Weines fassende glatte Rohr von kleeblattförmigem Durchschnitt; die reich mit Laub- und Bandelwerk verzierte Raide senkrecht auf schön profilirtem, mit schrägen Rundfalten verzierten, von drei Klauen gestützten Fusse. Auf der Stirn des Bartes gravirt eine Glücksgöttin auf geflügelter Kugel. Aelteste Inschrift auf dem Rohr: „Anno 1711 Auff Michaely Ist dieser Schüssel (so!) von Gesellen und Jünger Geld Zum gedächtnis gemacht Worden“ . . . „Anno 1726 auff Ostern Ist dieser Schlüsel (so!) Repariret Worden“. . . Weitere Inschriften aus den Jahren 1742 und 1776 melden von späteren Ausbesserungen, die jedoch an der ursprünglichen Gestalt des Gefässes kaum etwas verändert haben. Beschauzeichen: Hamburger Wappen mit dem Jahresbuchstaben C, Meisterzeichen ein steigender Löwe (S. Rosenberg No. 837). 3. Grosser schmiedeeiserner Schlüssel, benutzt als Gewerbs-Insignie „bei offener Lade“, 17. Jahrhundert (auf dem Schranke).

Im südlichen Gang.

Silberner Willkomm der Schlossergesellen v. J. 1711. Höhe 55 cm.

Zinnerner Willkomm der hamburgischen Todtenlade „Die blühende Rose“, a. d. J. 1830, mit älteren Silberschildchen.

Zinnerner Willkomm des Gewerks der Nagelschmiede zu Hamburg aus dem Jahre 1864, demselben Jahre, in welchem die hamburgischen Innungen aufgelöst wurden.

Ferner Petschafte hamburgischer Innungen. 1. „Die semptlichen Meister der Stecknatelers ihr Ampts-Sigell in Hamburg,“ im Wappen die Jahreszahl 1503, jedoch etwa aus d. J. 1600; 2. „Der Scmede tho Bergedorf“ aus derselben Zeit. 3. „Das Sigell der Kuch- und Losbecker in Hamburg“ v. J. 1604. 4. Drei Petschafte der Seidenknopfmacher aus neuerer Zeit, ebenso 5. Amtssiegel der Nagelschmiede.

Geräthe des jüdischen Cultus.

Im südlichen Gang.

Obwohl die Hebräer nach ihrer Zerstreuung über die ganze alte Welt ihre Ueberlieferungen beim Gottesdienst in der Synagoge und bei den Verrichtungen häuslicher Andacht im Allgemeinen treu bewahrt haben, findet diese Ueberlieferung doch in der Ausstattung ihrer bei diesen Gelegenheiten benutzten Geräthe keinen Ausdruck. Da die Angehörigen der jüdischen Gemeinden in die Gewerbsgenossenschaften keinen Zutritt fanden und daher in der eigenen Ausübung kunstgewerblicher Thätigkeit behindert waren, mussten sie sich für die Anfertigung der Cultusgeräthe in den meisten Fällen christlicher Handwerker bedienen. Daher erklärt es sich, dass wohl die allgemeinen, durch die heiligen Zwecke bestimmten Formen der Geräthe festgehalten wurden, ihre Verzierung im Einzelnen aber eine wandelbare war, je nach dem Lande und der Zeit ihrer Entstehung. Gemeinsam ist den alten Geräthen die auf der biblischen Verfluchung dessen, „der ein gegossen Bild machet" beruhende, ihnen mit den kunstgewerblichen Erzeugnissen der meisten Völker des Islam gemeinsame Vermeidung der Abbildungen menschlicher oder gar göttlicher Gestalten. Nur in seltenen Ausnahmen wurde diese Scheu überwunden; z. B. kommen auf den gestickten Mänteln der Gesetzesrollen und auf den silbernen Schildern derselben Darstellungen des Hohenpriesters vor, welche damit entschuldigt werden, dass sie, nur in flachem Relief gegeben, kein völliges Abbild darbieten. Darstellungen von Thieren waren jedoch nicht verboten, da zu ihren Gunsten schon die Schilderung der das eherne Meer im salomonischen Tempel tragenden Rinder sprach; ebenso waren nach dem Vorgange der Cherubim im Tempel phantastische Thiergebilde zugelassen. In der Zierkunst fällt der hebräischen Schrift, welche nicht selten in ornamentaler Ausschmückung vorkommt, eine bedeutsame Rolle zu.

Im Vordergrunde der jüdischen Alterthümer steht der Schmuck der heiligen Schriften mit den ältesten Ueberlieferungen und Gesetzen des Stammes. Die Pergamentrollen, Thora, auf welche diese geschrieben sind, bilden den Kern der hervorragendsten Schmuckstücke in der im Allgemeinen einfach ausgestatteten Synagoge. Die aufrecht stehenden Gesetzesrollen werden mit kostbar gestickten glockenförmigen Mänteln verhüllt, durch deren zwei Schlitze die Enden der Holzstäbe, um welche das Pergament gewickelt ist, hörnerartig hervorragen; über diese Hörner werden silberne mit Schellen behängte Kapseln gestülpt, welche noch mit einem an einer Kette hängenden silbernen Zierschilde geschmückt werden.

Feierliche Bräuche sind mit dem Auf- und Abwickeln der Rollen, mit dem Halten der „Ez Chajim", d. h. „Baum des Lebens" nach Spr. Salomonis 3 v. 18 genannten Stäbe, mit dem Vorlesen des dem jeweiligen Feste entsprechenden Abschnittes, mit dem Vorzeigen der Thora nach beendeter Lesung und mit ihrem Zusammenrollen und Verhüllen verknüpft. Beim Vorlesen wird mit dem Jad, einem silbernen Zeiger mit handförmiger Spitze, auf die Worte gedeutet. Verschlossen werden die Gesetzesrollen in einer oft kostbar ausgestatteten, an die Bundeslade des alten Tempels erinnernden Lade, „Aron Hakadosch" genannt. Diese Lade wird nach altem Brauch gemeinlich in einer Nische bewahrt, vor welcher reich gestickte sammetne oder seidene Vorhänge nach den besonderen Festen abwechseln. Ein mit verzierter Decke belegtes Lesepult zum Auflegen der

Gesetzesrolle, das „Schophar", die aus einem Widderhorn gearbeitete Trompete, welche beim Neujahrs- und Versöhnungsfeste geblasen wird, eine Kanne und Schüssel für die priesterliche Handwaschung, endlich Lampen und Leuchter vervollständigen und erschöpfen die beim Gottesdienste gebrauchten Geräthe. Im südlichen Gang.

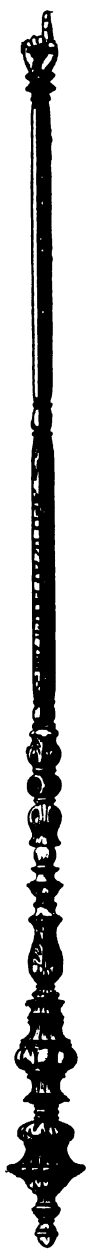
Neben dem Gottesdienst in der Gemeinde steht ein entwickelter häuslicher Gottesdienst mit einer Reihe altüberlieferter Gebräuche für den Sabbath und die hohen Feste. Für den Beginn der Sabbath-Feier am Freitag Abend und ihren Schluss am Sonnabend Abend wurden und werden feierliche Handlungen beobachtet, bei denen Leuchter und Lampen, Gewürzdosen und der sogenannte Kiddusch-Becher Verwendung finden. Andere Geräthe sind mit den häuslichen Feiern der hohen Feste verknüpft; mit dem österlichen Passahmahl die Seder-Schüssel und gewisse Weinbecher; mit dem Laubhüttenfest die Dose für die bei demselben benutzte Citrone „Ethrog"; mit dem Fest der Tempelweihe, „Chanucah", besondere Lampen mit acht Flammen und einer neunten, der Meisterflamme; mit dem Purimfeste eine reich verzierte Schriftrolle, Megilla, in welcher die Geschichte der Esther geschrieben steht.

Auf dem göttlichen Gebote im 5. Buch Mos. 6 v. 9: „Und sollst sie" (d. h. die Worte in v. 4 u. 5) „über deines Hauses Pfosten schreiben und an die Thore", beruht der Brauch der Mesusa. Jene Worte „Höre, Israel, der Herr unser Gott, ist ein einiger Gott; und Du sollst den Herrn, Deinen Gott, lieb haben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von allem Vermögen" werden in hebräischer Schrift auf ein Pergamentblättchen geschrieben und dieses, in einen kleinen hölzernen oder metallenen Behälter eingeschlossen, an dem rechten Pfosten der Thür jedes bewohnten Zimmers befestigt. Ein verwandter Brauch bezieht sich auf den Misrach (d. i. Osten), eine auf besondere Art mit Sprüchen beschriebene Tafel, welche an der östlichen Wand des Hauses angebracht wird.

Bei den Verlobungen und Eheschliessungen werden besondere Ringe „Tabaath Keduschin" verwendet, an denen die hebräische Inschrift „Gutes Glück" von Alters her gebräuchlich ist, und oft an Stelle eines Ringsteines kleine, an die Synagoge erinnernde Häuschen angebracht sind. Endlich bestimmen rituelle Vorschriften auch die Form der bei der Beschneidung benutzten Messer.

Silberne Thora-Bekleidung, in getriebener und durchbrochener Arbeit mit Laub- und Bandelwerk-Ornamenten verziert: 1. Zwei Fuss-Stücke nebst Hülsen zum Aufsetzen auf die aus der Sammethülle der Thorarollen hervorragenden „Hörner" der Rollstäbe. Die beiden Hülsen, deren flachkugeliger Knauf mit Schellen behängt ist, zeigen drei spiralisch aufsteigende durchbrochene Borten mit gewundenen Blattzweigen, getrennt durch drei Bänder mit hebräischen Inschriften, die in Uebersetzung folgendermassen lauten: a. „Das ist die Thora, die Mose vorgelegt hat den Söhnen Israels auf Befehl Gottes. Zum guten Glück! Heute am Montag, dem 15. Tage im Monat Schwat ist diese heilige Arbeit fertig gestellt worden; nach der Zählung. Gepriesen der die Thora gab seinem Volke Israel in Heiligkeit." (Die Summirung der zur Zählung dienenden Buchstaben ergiebt die Zahl 495 d. i. 5495 der jüdischen Zeitrechnung d. i. 1735 n. Chr.) b. „Das ist die Zierde zu dem Lebensbaum aus reinem Silber von dem, der sein Gold und Silber verwendet hat dazu, das ist der vornehme, der angesehene Vorsteher und Leiter der Provinz Baruch, Sohn des Simon

Im südlichen Gang.



Silberner „Jad" v. J. 1778.

seligen Andenkens, als Zierde zu seiner Thorarolle, die er gekauft hat von seinem Vermögen. Gott begnadige ihn, Jerusalem zu sehen im Glanz." 2. „Brustplatte" mit Kette zum Anhängen an die Hülsen. Die Platte zeigt auf gepunztem Grunde umgeben von Laub- und Bandelwerk in der Mitte eine vortretende aufgenietete Inschriftplatte, rechts und links die beiden Säulen des salomonischen Tempels, auf deren Kapitäle zwei Greifen treten, darüber eine niellirte Inschrift, die theilweise verdeckt wird durch eine frei heraustretende Krone mit der hebräischen Inschrift: „Krone der Thora". Die niellirte Inschrift lautet auf deutsch: „Die ganze Arbeit wurde nach Vorschrift und Ordnung verfertigt, heute, am 27. Tage im Monat Schwat, nach der Zählung der Worte. Gepriesen, der den Schlaf von meinen Augen weichen lässt." Am Mittelschild: „Dieses spendete der geachtete, vornehme Vorsteher und Leiter der Provinz, der schriftkundige Baruch, Sohn des Schriftgelehrten Simon seligen Andenkens, mit seiner Frau, der bescheidenen und frommen, vornehmen Schöne, Tochter des schriftkundigen Samuel seligen Andenkens. 496 nach der kleinen Zählung." Als Zeitpunkt der Stiftung ergiebt sich aus letzterer Angabe und aus den zur Zählung verwendeten Buchstaben der niellirten Inschrift das Jahr 1736 n. Chr.

„Jad", silberner Zeiger zur Benutzung beim Lesen der Thora, Griff reich profilirt, das Ende in Form einer Hand mit ausgestrecktem Zeigefinger. (S. d. Abb.) Die hebräische Inschrift an der glatten, kantigen Mitte besagt: „Für den Ruhm des Ewigen und sein heiliges vollkommenes Gesetz (gestiftet von) S. Ehrwürden Isaak Rafael Färber und Sohn, die ihr Fels und Erlöser behüten möge. Im Jahre 5538 (d. i. 1778 n. Chr.) in der Woche mit dem Sabbattext Deut. XXXIII, 21."

Runde Zinnschüssel zum Gebrauch am Seder-Abend; gravirte Rosette im Spiegel, umgeben von folgender hebräischen Inschrift in Blumenranken persischen Stiles: „Nach Ordnung und Zählung. Gutes Zeichen und gutes Glück euch allen. Amen. Nach der kleinen Zählung." Eine zweite Inschriftborte am Rande: „Wolf — Gut Glück! — Berlin, der vornehme und edle, werthe Herr Juda, Gott der Erlöser schütze ihn und seine Gemahlin, die geachtete fromme Frau Bona, sie möge leben!" Die in den Schriftzeichen enthaltene Jahreszahl ist 5508 d. i. 1748 n. Chr. An der Unterseite drei Stempel mit „1738" und „L. T. Taberger". (Zur Erinnerung an Herrn Gottschalk Lazarus geschenkt von seinen Kindern durch Frl. B. Lazarus.)

„Mesusa", kleines aus Holz in den Formen spanisch-maurischer Architektur geschnitztes Gehäuse zur Aufnahme eines auf Pergament geschriebenen Segenspruches. Am unteren Rand die hebräische Inschrift: „Und Du sollst sie schreiben auf die Thürpfosten Deines Hauses und an Deine Thore". (In Hamburg im Gebrauch gewesen.)

Chanucah-Lampe aus Bronze, Italien. Anfg. d. 18. Jahrhunderts.

Glaspokal, mit dem Diamanten gravirt, auf silbernem Fuss, zum Gebrauch bei heiliger Festfeier. In kleineren hebr. Schriftzügen oben und unten die Namen der Hauptfeste, dazwischen grösser: „Den Becher des Heils erhebe ich und im Namen Gottes rede ich" (Ps. 116, 13). In ovaler Umrahmung: „Geschenkt zum Chanucahfest dem edlen Herrn David Jessurun von Daniel A. de Castro und Jacob Nehemias Torres im Jahre 5621 (d. i. 1861)". Holländ. Arbeit. (Geschenk von Hrn. Leopold Jessurun.)

Der Schmuck.

In der südöstlichen Gangecke und im südlichen Gang.

Das Bestreben, die natürlichen Formen des eigenen Körpers durch Schmuck zu verschönern oder bedeutsam hervorzuheben, reicht in jene dunklen Zeiten zurück, da der Mensch der Bearbeitung der Metalle noch unkundig war und sich begnügen musste, Vogelfedern zu krönendem Hauptschmuck, Thierzähne, Schneckengehäuse oder Muschelschalen zu Halsringen oder Brustbehängen aneinanderzureihen. Noch heute bei Völkern niedriger Kulturstufe beobachteter Schmuck dieser Art gestattet, uns ein annäherndes Bild von der Verwendung solcher Naturkörper zu entwerfen, welche zu Zwecken des Schmuckes durchbohrt, sich in Gräbern oder Schutthaufen alter Wohnstätten erhalten haben.

Sobald der Mensch das Gold zu bearbeiten gelernt hatte, wurde dieses der vornehmste Stoff für jeglichen Schmuck; ihm folgten die Bronze und das Silber, mit denen dann auch farbige und glänzende Steine und bunte Glasflüsse verbunden wurden. Theils entwickelten sich die Schmuckstücke aus nothwendigen Gebrauchsgegenständen, so die Haarnadeln und die Gewandhaften; theils dienten sie, wie der Brustbehang und das Diadem, nur der Verschönerung, theils verbanden sich in ihnen von vornherein beide Zwecke, so bei den Siegelringen und bei den als Schutzwaffen dienenden Armringen aus bronzenen Spiralen. Alle Theile des menschlichen Körpers wurden im Laufe der Zeiten mit Schmuckstücken bedacht. Aus dem Blumen- oder Blätterkranz und der Federkrone des Hauptes entwickelte sich der Stirnreif, das Diadem und die Krone. Nadeln mit verzierten Knöpfen hielten die Strähne und Zöpfe des Haares zusammen und über die Stirn oder an den Schläfen herabhängender leichter Goldschmuck wurde in das Haar eingeflochten. Gehänge wurden bei sehr vielen Völkern an den durchbohrten Ohrläppchen, nur ausnahmsweise auch an der Nase befestigt. Um den Hals legten sich feste Ringe oder schmiegsame Ketten und Bänder, von denen hängende Zierstücke sich über die Brust und den Nacken herabsenkten, wobei das mittlere Zierstück auf der Brust bevorzugte Ausbildung erhielt. Um die Muskeln des Oberarmes spannten sich federnde Spiralringe, um den Unterarm und den Knöchel lose Ringe. Ringschmuck wurde auch den Fingern angelegt. Andere Schmuckstücke dienten der Befestigung der Gewänder. So die vielgestaltigen, für die Geschichte des Schmuckes so wichtigen Gewandnadeln oder Fibeln und die Schnallen. So die Gürtel, denen später noch die Bestimmung zufiel, allerlei zu persönlichem Gebrauch dienliches kleines Geräth an Ketten hängend zu tragen.

Zu keiner Zeit finden wir diese Fülle der Schmucksachen gleichzeitig entwickelt. Während einige Arten des Schmuckes auf einer höheren Culturstufe zu einem Gemeingut fast aller Völker werden, bleiben andere auf einzelne Völkerschaften beschränkt, bei denen sie, wie bei den Indern der Nasenschmuck, als Ueberbleibsel einer barbarischen Stufe fortbestehen. Das Vorherrschen dieser oder jener Art des Schmuckes wird bedingt durch die Tracht und die gesellschaftliche Sitte. Uebermässig reicher Schmuck, bei welchem das Hauptgewicht auf den Werth des Metalles und der Edelsteine gelegt wird, ist im Allgemeinen ein Anzeichen tiefstehender oder sinkender Gesittung. Eine hohe, das ganze Leben durchdringende Bildung des künstlerischen Sinnes in einem Volke hat stets auch in einer

In der südöstlichen Gangecke und im südlichen Gang.

feinsinnigen und kunstvollen Gestaltung und in maassvoller Anwendung des Schmuckes Ausdruck gefunden, am schönsten im griechischen Alterthum mit seinen köstlichen Goldfiligran- und Granulir-Arbeiten, und in der Blüthezeit der Renaissance mit ihrem farbig emaillirten Goldschmuck.

Die Schmuck-Sammlung des Museums reicht nicht hin, um das ganze weite Gebiet des Schmuckes zu veranschaulichen. Nur folgende Gruppen, auch diese sehr lückenhaft, kommen in Betracht: der antike Goldschmuck, der vorgeschichtliche und der deutsch-römische Schmuck (vorzugsweise Fibeln), die Ringe und die übrigen Schmuckstücke des 16. bis 18. Jahrhunderts. Zahlreicher vertreten ist jedoch der Schmuck der norddeutschen und der skandinavischen Bauern.

Antiker Goldschmuck, nat. Gr.

Haar- oder Ohrring mit Antilopenkopf. | Ohrgehänge mit Amphora. | Anhänger einer Halskette.

Antiker Goldschmuck.

Bei den Völkern des Alterthums an den Gestaden und auf den Inseln des östlichen Mittelmeer-Beckens hat sich schon auf einer frühen, von asiatischer und aegyptischer Cultur beeinflussten Stufe ihrer Entwickelung eine Art des Schmuckes ausgebildet, welche in technischer Hinsicht auf dem Treiben dünnen Goldbleches in Verbindung mit feinem Goldfiligran und zarter Goldkörner-Arbeit beruhte. Dieser Anfangs in barbarischer Ueberfülle schwelgende Goldschmuck entwickelte sich unter der Sonne hellenischer Kunst zu Gebilden von maassvoller Schönheit. Ueberall begegnen wir seinen Spuren, wo griechische Kultur Wurzeln schlug, an den Ufern des schwarzen Meeres, in Sicilien und Unter-Italien. Auch die Etrusker folgten seiner Art und später die Römer, bis zur Zeit ihrer Weltherrschaft ungeheure Reichthümer und neue Einflüsse des Orients dem Geschmack eine veränderte Richtung gaben, der Schmuck massiver wurde und kostbare Edelsteine, Perlen und Gemmen auffälligere Verwendung an ihm fanden.

Die antike Welt hat uns köstlichen Goldschmuck vermacht unter den Gegenständen, welche sie ihren Todten mit in das Grab gab und welche in unserer Zeit durch Ausgrabung wieder ans Licht gefördert werden. Neben dem Schmuck, welchen der Todte im Leben getragen hatte und den wieder zu benutzen heilige Scheu die Ueberlebenden abhielt, begegnet uns in diesen Gräberfunden auch mancherlei Waare, welche offenbar nur als

Leichenschmuck zu dienen bestimmt war, und den Schmuck der Lebenden in leichterer, flüchtigerer Ausführung nachahmt. Dem Zwecke nach herrscht in der antiken Welt der Behangschmuck mannigfacher Art vor. In früher Zeit unter orientalischem Einfluss und so auch bei den Etruskern war es üblich, in die Locken des Stirnhaares Goldschmuck zu flechten, Reifen zu tragen, von welchen reiche Kettchen und Bommeln über Stirn und Schläfen herabfielen. Behänge wurden auch an Ringen befestigt, welche durch Löcher des Ohrläppchens gezogen wurden. Und hiermit nicht genug: auch die Kleidungsstücke wurden in älterer Zeit mit mannigfach verzierten Goldplättchen benäht, wie die mykenischen und andere Funde deutlich aufweisen. In der klassischen Zeit wurde der Geschmack maassvoller; man liess die Stirn frei und schmückte vorwiegend den Hals. An den aus feinem Golddraht geflochtenen Kettchen und Schnüren hingen Knospen, Masken, zierliche fusslose Amphoren in rhythmischem Wechsel, bisweilen durch farbige Schmelze belebt, auch wohl untermischt mit kleinen Perlen und Edelsteinen, doch so, dass die kunstvoll gearbeiteten Anhängsel, die oft noch wieder untereinander durch zartere Kettchen verbunden waren, die Hauptsache blieben. Solche Halsgeschmeide schmiegten sich in einem durch die Schwere des Behanges bedingten gefälligen Schwung um die Brust und den Nacken der Frauen. Von phantasievoller Erfindung und feinem Geschmack zeugen auch die Ohrgehänge; mit Vorliebe wählte man für dieselben naturgemäss schwebende Motive: Tauben, Schwäne, Eroten, blumengefüllte fusslose Körbchen, fusslose Amphoren. Armbänder erhalten die Gestalt offener gewundener Ringe, welche das Glied leicht federnd umspannen und deren freie Enden in Thiergebilde, Sphinxe, Löwen, Schlangen auslaufen. Oft gestaltet man auch den ganzen Ring gleich zwei mit den Schwänzen verschlungenen, mit den Köpfen vorzüngelnden Schlangen. In Etrurien kommen auch Gliederarmbänder vor aus rechteckigen, mit Scharnieren verbundenen, mit Drahtwerk belegten Goldplatten. Auch die Fingerringe zeigen oft das Motiv der geringelten Schlange oder sie sind — in Erinnerung an ihren ursprünglichen Gebrauchszweck — glatt und schmucklos bis auf eine vertiefte, in eine breite Goldplatte eingeschnittene Figur. Die Gewandnadeln spielen im Schmuck der Griechen nicht die Rolle wie bei den Römern und mehr noch in spätrömischer Zeit, wo unter dem Einfluss nördlicher Barbaren neue Moden aufkamen und die Fibula das wichtigste Schmuckstück wurde.

Im südlichen Gang.

Die Beispiele antiken Schmuckes in der Sammlung sind griechisch-kleinasiatischer Herkunft. Als Todtenschmuck kennzeichnen sich durch ihre leichte Arbeit u. a. zwei Ohrgehänge in Form von Rosetten, an welchen kleine Erosfiguren schweben. An einem zweiten Ohrgehänge (Abb. S. 204) sind fusslose Amphoren befestigt. Von sehr zierlicher Arbeit sind zwei Haar- oder Ohrringe, beide in Thierköpfe, eines Löwen und einer Antilope (Abb. S. 204), endigend. Eine aus feinstem Golddraht geflochtene Halskette endigt in zwei hohle Goldperlen, welche mit feinen Wellenlinien in Drahtwerk belegt sind. Ein Ohrring und ein scheibenförmiger Anhänger von einem Halsgeschmeide sind mit zartem Drahtwerk und aus winzigen Goldkörnern zusammengelötheten Trauben verziert. (Abb. S. 204.)

Zwei Fingerringe gehören der römischen Zeit an, stammen aber ebenfalls aus Kleinasien. Der eine zeigt an glattem Reif eine Glaspaste mit zwei schreitenden Eroten in weissem Relief auf schwarzem Grunde. Der andere hat die charakteristische Form eines Ringes, welcher sich für die Aufnahme vier verschiedenfarbiger Steine zur Hälfte in vier Ringe spaltet.

Vorgeschichtlicher und deutsch-römischer Schmuck.

In der südöstlichen Gangecke und im südlichen Gang.

Um die Zipfel und Säume der Gewänder auf der Schulter oder Brust zusammenzunesteln, bediente man sich seit den ältesten Zeiten jener in Form und Zweck mit unseren Sicherheitsnadeln und Broschen übereinstimmenden Spangen, für welche die lateinische Bezeichnung „Fibula" allgemein gebräuchlich geworden ist. In ihrer einfachsten Form besteht die Fibel aus einem meist bügelartig — zur Aufnahme der Gewandfalte — ausgebogenen Vordertheil, das an dem einen Ende in eine am Ansatz spiralig gewundene Nadel ausgeschmiedet ist, für welche ein Häkchen oder offenes Röhrchen am anderen Ende des Vordertheils Aufnahme bietet. Hergestellt wurden die Fibeln in der Regel aus Bronze; für die besseren Stücke wurde Silber oder Gold verwendet. Eiserne Fibeln sind des leichter zerstörbaren Materiales wegen nur in geringerer Anzahl erhalten.

Den orientalischen Völkern des Alterthums, welche genähte Kleidung trugen, waren diese Gewandnadeln unbekannt. Nicht selten kommen sie dagegen in griechischen Gräbern vor, deren Inhalt die älteste einheimische Kulturstufe repräsentirt. Bereits in einer für geschichtliche Forschung unerreichbaren Zeit muss der Gebrauch der Fibeln nach Oberitalien übertragen worden sein; denn auch in der untersten Schicht italischen Kulturbodens, vereinzelt auch in den Pfahlbauten der oberitalischen Seeen, sind dieselben vertreten. Italien wurde später das Hauptland für die Anfertigung solcher Heftnadeln, die überall da Eingang fanden, wo man genestelte Gewänder trug, also auch in den Ländern nördlich der Alpen. Besonders aus Etrurien wurde nach Gallien, der Schweiz, den Donauländern und Deutschland, ja weit nach Skandinavien hinauf dieser Artikel ausgeführt, und Bronzefibeln gehören daher zu den häufigsten Funden, welche aus den Gräbern der sogenannten Bronzezeit hervorgehen. Je weiter aber die Römer nordwärts vordrangen und sich festsetzten, um so mehr wurde die Fabrikation auf nordalpinischen Boden verlegt, wo nach und nach auch einheimische Arbeiter die römische Art der Metallbearbeitung erlernten. Indessen blieben die im Lande gearbeiteten Gegenstände immer noch in Form und Dekoration römisch, bis — etwa seit dem Ende des 5. Jahrhunderts n. Chr. — in den Gebieten der Franken und Alemannen ein eigenthümlicher nationaler Kunststil sich geltend machte.

Unter den durch Beispiele in der Sammlung vertretenen Typen fehlt die altgriechische Fibel; ihre Eigenthümlichkeit besteht darin, dass das freie Ende ausgeschmiedet ist zu einem drei- oder viereckigen Plättchen, dessen Unterrand aufgebogen ist, um als Nadelrast zu dienen. — Das Material der im folgenden aufgezählten Stücke ist, wenn nichts anderes bemerkt, Bronze.

Italische Typen:

„Fibula serpeggiante." Bügel zweimal spiralig gewunden, das freie Ende zur Aufnahme der Nadel aufgebogen und in eine platte Scheibe ausgeschmiedet. Vom Niederrhein. — Zwei Fibeln; Bügel nachenförmig, mit geometrischem Ornament verziert. Die eine mit kurzer, die andere, spätere, mit langer Nadelscheide. Vom Niederrhein. — Als Vordertheil zwei Scheiben aus spiralig gewundenem Draht. Das innere Ende der einen Spirale läuft in die Nadel aus, dasjenige der andern bildet die Nadelöse. Sogenannter „Hallstädter Typus" nach zahlreichen derartigen Fundstücken auf dem Grabfeld zu Hallstadt im Salzkammergut. Gefunden zu Bingerbrück a. Rh.

Gallischer (?)-Typus (nach Montelius, sonst „La Tène-Fibel" genannt): In der südöstlichen Gangecke und im südlichen Gang.

Zwei Fibeln. Spiralrolle an beiden Seiten des Bügels. Das freie, mit Nadelscheide versehene Ende ist auf- und zurückgebogen und mit einem länglichen Knopf versehen. Vom Niederrhein.

Römisch-deutsche Typen:

Silberne Fibel: Bügel bandartig mit Mittelrippe und abgesondertem Kopftheil. Die Spiralrolle ist theilweise verdeckt durch eine halbe Hülse. Die Nadelscheide liegt unterhalb des Bügelendes. Gefunden zu Fuhlsbüttel bei Hamburg. (S. d. Abb.) — Aehnliches Stück aus Bronze mit freiliegender Spiralrolle. Vom Niederrhein. — Bügel gerippt mit Scheibe am Hals. Die Spiralrolle durch eine Hülse verdeckt. Vom Niederrhein. — Aehnliches Stück mit viereckiger Platte und Löwenkopf. Vom Niederrhein. — Zwei Charnierfibeln mit breitem Bügel, die eine knopfförmig endigend, die andere mit aufgebogenem Ende und vierseitigem Plättchen mit Nadelrast. Vom Niederrhein. — Zwei Charnierfibeln in Armbrustform mit zwiebelförmigen Knöpfen. Vom Niederrhein.

Silberne Fibula aus den Gräberfunden zu Fuhlsbüttel bei Hamburg. Nat. Gr.

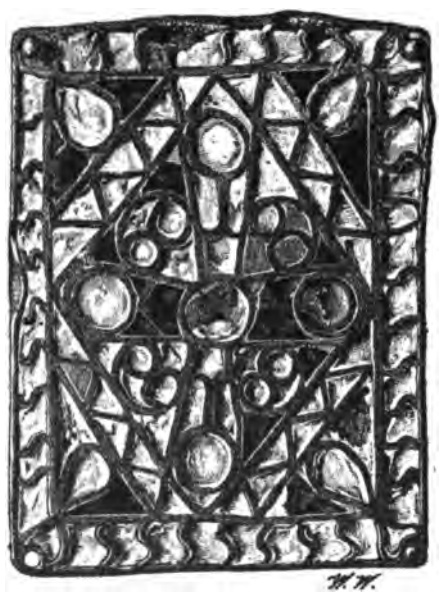
Skandinavischer Typus: Obertheil schalenförmig, Band- und Thierverschlingungen am Rande und an der aufgenieteten durchbrochenen Zierplatte. An der Unterseite eiserner Ansatz für die Nadel.

Dabei noch folgender vorgeschichtlicher Bronzeschmuck: Armreif aus dem Sachsenwald bei Friedrichsruhe. Zwei Armringe, deren Enden in grosse Scheiben spiralig aufgewickelt sind, aus Mecklenburg.

Mittelalterlicher Schmuck.

Im Schmuck des Mittelalters begegnet uns häufig ein schon im alten Aegypten angewandtes Verfahren, das Zellenmosaik. Ein Vorläufer des Zellenschmelzes, besteht dasselbe darin, dass man Plättchen farbigen Glases oder gespaltener Edelsteine in Zellen fasst, welche durch metallene Bändchen auf einer Metallplatte gebildet werden, ähnlich wie sie später bei dem im Feuer befestigten Zellenschmelz dienten.

Ein bei Gerona in Spanien ausgegrabenes Schmuckstück westgothischer Christen mit einem in blauem und grünlichem Glase ausgeführten Kreuze und ein bei Andernach am Rhein gefundenes Ohrgehänge der merovingischen Zeit mit rothen Almadinplättchen in Silberfassung vertreten dies Verfahren in der Sammlung.



Westgothisches Schmuckstück, mit Zellenmosaik aus blauen und grünlichen Glasstückchen auf weisser Kitt-Unterlage in Kupferfassung, Spanien, 5—6 Jahrhundert. Höhe 9 cm.

Abendländischer Schmuck des 16.—18. Jahrhunderts.

Im südlichen Gang.

Griechisches Ohrgehänge, Goldfiligran mit Naturperlen und schwarzweissem Email. 18. Jahrhundert.

Im Schmuck der Renaissance spielen an goldenen Ketten auf der Brust getragene Anhänger eine hervorragende Rolle. Aus Rollwerk-Motiven mit emaillirten Figürchen und Fruchtbüscheln zusammengesetzte Rähmchen oder portalförmige Einfassungen umgeben vollrunde auf Gold emaillirte Figuren mythologischen, biblischen oder allegorischen Inhalts. Die Edelsteine, welche das Rollwerk beleben, werden in hohe Kasten gefasst, deren Flächen mit zarten Ornamenten in Grubenschmelz verziert sind, oder sie bilden die Mitten farbig emaillirter Blumen. Hängende Naturperlen vervollständigen diese Anhänger.

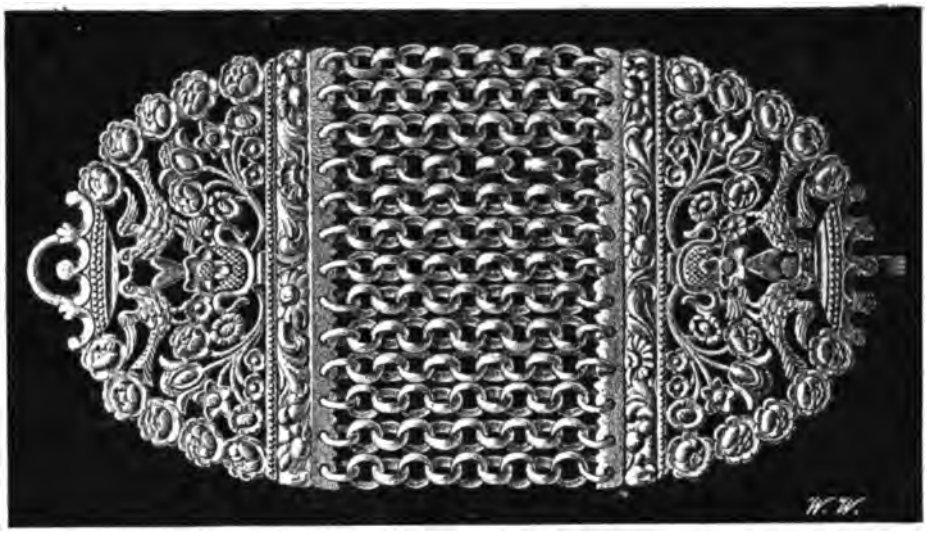
Beispiel: Anhänger: unter einem Baldachin die Madonna del Pilar von Saragossa in blauem Glockenmantel, zu ihren Seiten zwei kerzenhaltende Engel. Spanische Arbeit, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Im 17. Jahrhundert trat das Goldschmiede-Email, dessen durchscheinende Farben im 16. Jahrhundert mit dem Feuer der Edelsteine gewetteifert hatten, in den Hintergrund; dafür fanden feine Schmelzmalereien auf weissem Zinnemail häufigere Verwendung, besonders auf den Rückseiten der Anhänger.

Im 18. Jahrhundert spielen die facettirten Edelsteine eine Hauptrolle im Schmuck. Anhänger und Ohrgehänge erhalten die Gestalt von frei bewegten Sträussen, auf denen Edelsteine, oft auch minderwerthige oder Nachahmungen aus Glas die Blätter und Blüthen besetzen. Zu beachten ist die Sorgfalt, mit welcher bei derartigen Sträussen die Kehrseiten der Metallfassungen durchgeführt sind.

Neben den emaillirten und mit Steinen geschmückten Schmucksachen der Vornehmen geht überall im Süden, wie diesseits der Alpen ein volksthümlicher Schmuck, welcher sich der alten Technik des Filigrans in Silber oder Gold bedient und in vielen Gegenden bis in unsere Tage im Gebrauch geblieben ist.

Soweit dieser Schmuck den deutschen und skandinavischen Völkern eigenthümlich ist, wird er im folgenden Abschnitt besonders besprochen. Einige Beispiele aus dem Venetianischen und aus Griechenland reihen sich hier an. Kleine Natur-Perlen finden dabei als Bommeln an den Ohrgehängen häufige Verwendung.



Silberne Brustkette aus den Vierlanden bei Hamburg, erste Hälfte des 19. Jahrhunderts. Nat. Gr.

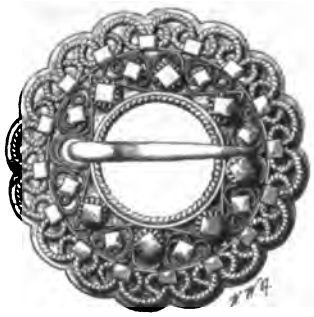
Niederdeutscher und skandinavischer Bauernschmuck.

In der südöstlichen Gangecke.

In vielen Gegenden Deutschlands hat der Filigran- oder Drahtwerk-Schmuck eine eigenartige, durch die örtlichen Trachten mannigfach beeinflusste Entwickelung durchgemacht, nirgend aber, weder in der Schweiz, noch in Bayern, noch irgendwo an den deutschen Küsten hat er sich prächtiger und vielgestaltiger entfaltet, als in den Marschen der Niederelbe. Die auch sonst durch ihre Gebräuche, ihre Tracht, ihren Hausrath und ihre überlieferten kunstgewerblichen Techniken vielfach von einander abweichenden Bewohner der Marschen beider Elbufer, auf dem rechten in den Vierlanden oberhalb Hamburgs, in der Kremper und Wilstermarsch unterhalb der Stadt, auf dem linken in der Winsener Marsch oberhalb Harburgs, in dem Altenlande und im Kehdinger Lande stromabwärts haben ihre Besonderheiten auch in eigenartigem Schmuck ausgeprägt. Von dem Schmuck dieser und anderer Gegenden Norddeutschlands besitzt das Museum eine sehr reiche, in sieben Schaukästen nach den Gegenden gruppirte Sammlung, welcher sich ein achter Kasten mit dem verwandten Schmuck der skandinavischen Länder anschliesst.

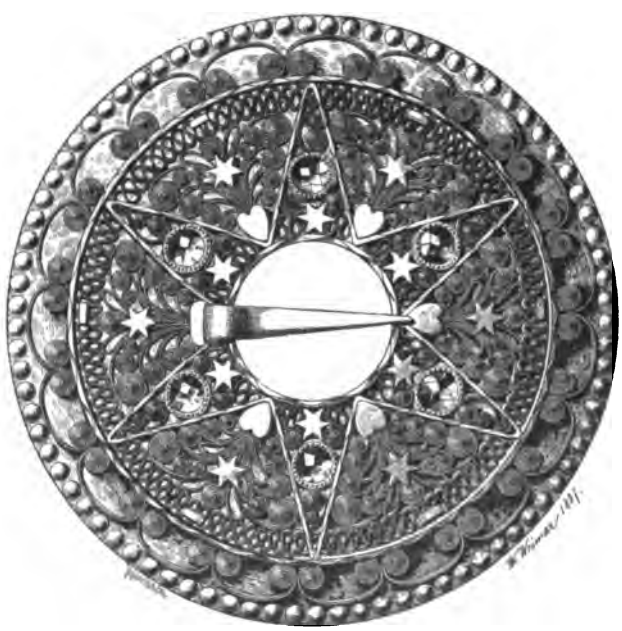
In den Vierlanden finden wir als wesentliche Stücke des Frauenschmuckes die Hemdspange und die Brustkette. Erstere hat die Form eines runden, sehr flach gewölbten Schildes mit runder Mittelöffnung, an deren Rand der bewegliche Dorn sitzt. Wochentags schliesst die Vierländerin ihr Hemd oben auf der Halsgrube mit einer glatten nur durch einige Gravirungen verzierten Spange; Feiertags trägt sie eine mit Filigran und Granaten, oder rothem und blauem Glasfluss, auch wohl mit kleinen gemalten Medaillons unter Glasplättchen reich geschmückte Hemdspange. Die Kette, für die Arbeitstage die einfache silberne, für die Feiertage die vergoldete, reicher gearbeitete, besteht aus zwei durchbrochen gegossenen

In der südöstlichen Gangecke.



Vierländer Hemdspange v. J. 1740. Nat. Gr.

und ciselirten Zierstücken, welche Blumenkörbe, Taubenpaare oder Herzen enthalten, an der Aussenseite mit Haken versehen, an der Innenkante durch fünf bis dreizehn dicke silberne Kettchen verbunden sind. Sie dient dazu, die weitausgeschnittene Oberjacke über den Brüsten zusammenzuhalten. Knöpfe von Drahtwerk spielen hier keine so bedeutende Rolle wie bei der Altenländerin. An jedem Aermel der Alltagsjacken sitzen nur drei runde, glatte oder durch eingeschlagene Striche ziemlich roh verzierte Knöpfe, welche zum Zuknöpfen der engen Aermel dienen; an den gestickten Sonntagsjacken deren sieben bis acht. Der Halsschmuck entbehrt vollends der Eigenartigkeit des altenländischen. Perlen von Glas oder Granaten umgeben in anschliessenden Reihen den Hals und werden vorn durch ein kleines silbernes viereckiges Schloss zusammengehalten, welches bald mit einem Paare schnäbelnder Tauben oder einem Namen gravirt, bald mit Drahtwerk belegt ist. An Stelle der jetzt üblichen schlichten Trauringe trug man früher solche, an denen ein verschlungenes Händepaar, Hände, welche ein Herz fassen, oder ähnliche Zeichen ländlicher Bildersprache angebracht waren. Auch dem Gesangbuch wurde sein Antheil am Schmuck durch silberne gravirte Eckbeschläge und Schliessen; nie aber findet es sich so reich mit Filigran geschmückt, wie in den holsteinischen Marschen.



Vierländer Hemdspange v. J. 1834. Nat. Gr.

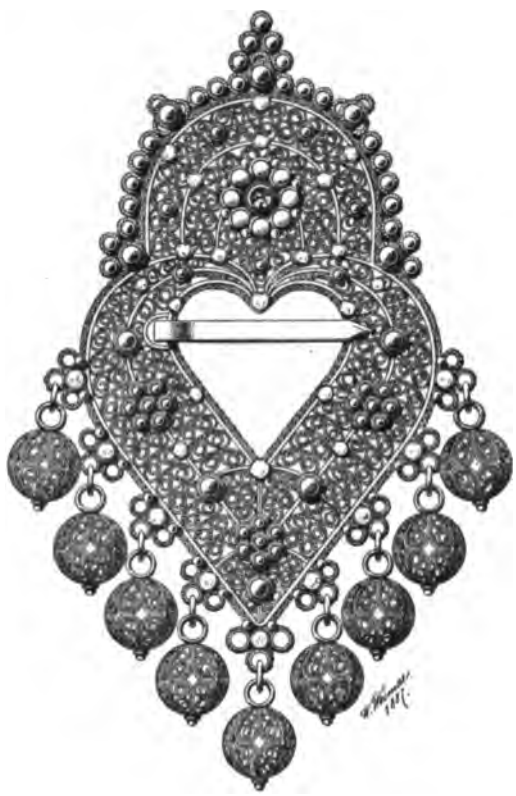
In der mit Silber überreich ausgestatteten Tracht des Mannes nehmen nur zwei Stücke aus gutem Drahtwerk unser Interesse in Anspruch. An der Stelle, wo die Frau die runde Spange trägt, schliesst der Mann das Hemd mit einem Paar mittelgrosser Knöpfe, welche durch ein bewegliches S-förmiges Glied verbunden sind; an der Spitze jedes Knopfes hängt eine runde oder eichelförmige Bommel. Die Hemdärmel werden mit je einem Doppelknopf geschlossen, welcher jenem ur-

In der südöstlichen Gangecke.

alten, schon während der Bronzezeit in dieser Gegend vorkommenden Typus angehört, bei welchem der Kopf durch einen runden, kurzen Stiel mit einer runden Scheibe verbunden ist. Bei den silbernen Knöpfen, welche in sehr grosser Zahl die Aermel und die Brust der Unter- und Oberjacken und die Hosen oben am Latz und jederseits am Schenkelschluss besetzen, fehlt das Drahtwerk wohl, weil es dem Zu- und Aufknöpfen hinderlich wäre. An den Hüten wurden früher silberne, das Hutband fassende Schnallen getragen, auf denen man gern den lübeckischen Doppeladler anbrachte.

Der in den Vierlanden getragene Schmuck wurde theils von den in den Dörfern selbst ansässigen Goldschmieden (aus einer Werkstatt in Neuengamme entnommene Bleimodelle zu Kettenzierstücken in der Sammlung), theils in der Stadt Bergedorf angefertigt.

Sehr reich entfaltet hat sich der Drahtwerkschmuck im Alten Lande. Die Hemdspange zeigt hier die im Norden weit verbreitete gekrönte Herzform, welche in wechselnder Ausstattung, aus meist ziemlich rohem Gusse auch in Mecklenburg, im Geestgebiet der Umgegend Hamburgs und auf der Insel Helgoland, aus mehr oder minder feinem, durchbrochenem, oder auf einer Platte befestigtem Drahtwerk im hannoverschen Geestgebiet, hie und da im Holsteinischen und im nördlichen Schleswig vorkommt. Ausgenommen in der Wesergegend, sind diese herzförmigen Spangen, die „Brut-Harten“, stets mit beweglichen Anhängseln, gegossenen kleinen Zierstücken oder Drahtwerk-Sternchen und Bommeln, drei bis neun an der Zahl, ausgestattet. Nirgend aber findet sich das gekrönte Brautherz in schönerem Umriss, in zierlicherer Ausbildung als im Altenlande. Zwei Typen herrschen hier vor: der feinere von durchbrochenem, vergoldetem Drahtwerk, an welchem ächte Granaten und türkisblaue Glasperlen mit dem Golde zu reizender Wirkung vereinigt sind und stets kugelige Bommeln hängen, und der weniger schöne, südlich vom Altenlande in der ärmeren Geest getragene, bei welchem das Drahtwerk auf einer dünnen Silberplatte befestigt, mit rundlichen Stücken grünen, rothen oder dunkelblauen Glases besetzt und mit Sternchen und Blümchen, nie mit Bommeln, behängt ist.



Silberne vergoldete Hemdspange mit Granaten und türkisblauen Glasperlen, aus dem Alten Lande, Mitte des 19. Jahrhunderts. Nat. Gr.

In der südöstlichen Gangecke.

Neben der herzförmigen Hemdspange spielen mannigfache Hals- und Brustketten, wie deren auch Allmers in seinem Marschenbuch beschreibt, eine Rolle im Schmuck der Altenländer Bäuerin. Bald sehen wir drei bis sieben Reihen von glatten, erbsengrossen, hohlen Silberperlen, bald von nur hirsekorngrossen, massiven, aus Draht zusammengebogenen Perlchen, bald von zierlich durchbrochenen Drahtwerkperlen bis zur Grösse einer kleinen Kirsche; oder die Bäuerin trägt, und zwar als Trauerschmuck, eine Schnur kirschen- bis wallnussgrosser, nur aus dem Rohen rundlich zugeschliffener wachsgelber Bernsteinperlen. In früherer Zeit galt der Bernstein als eine grosse Kostbarkeit, was sich daher erklären mag, dass man nur im Lande selbst gefundenen verarbeitete, wo er wohl im tiefen Grunde liegt, aber nur selten, etwa beim Graben von Brunnen oder wenn bei Deichbrüchen das Erdreich tief aufgewühlt wurde, zu Tage kam. Stets werden diese Perlenschnüre durch ein kleines, im Nacken getragenes Schloss aus silbernem oder goldenem Drahtwerk zusammengehalten und fallen im Bogen über die Brust herab. An dem Schlitz des Unterärmels der Jacken aus dunkelfarbigem, meist schwarzem Tuch baumeln sechs grosse Drahtwerkknöpfe, nicht zum Schliessen des Schlitzes, nur als Schmuck. Erstaunlich ist die Mannigfaltigkeit ihrer Muster. Ihre Schönheit und Grösse stehen im Verkältniss zum Reichthum ihrer Besitzerin; 12 Jacken mit vollem Besatz von je 12 grossen Knöpfen sind auch heute noch keine Seltenheit in der Lade einer Bäuerin. Da das Alte Land zum Theil noch an der überlieferten Tracht festhält, ist auch die Herstellung dieser Knöpfe nicht ganz erstorben. Noch leben Goldschmiede, welche zierliches Drahtwerk wohl zu biegen und zu löthen verstehen. Welche Stufenfolge ein Jackenknopf bis zu seiner Vollendung durchzumachen hat, ist an einer vom Goldschmied F. O. H. Brunckhorst in Buxtehude angefertigten Reihe von Drahtwerkstücken zu ersehen.

Des Weiteren gehört zum Schmuck der Altenländerin ein im selben Geschmack wie die herzförmigen Spangen mit Granaten und türkisblauen Perlen besetztes Mantelschloss, welches mit einer federnden Zunge schliesst, sowie ein Paar oft riesiger Schuhschnallen, entweder ganz von Silber oder mit silbernem Drahtwerk auf vergoldeter Platte. Bei hochfeierlichen Anlässen, insbesondere der Hochzeit, erscheint endlich das kostbarste Prunkstück der Tracht, der „silberne Bossen" (Busen), welcher aus einer Doppelreihe gegossener silberner Haken besteht, die ihrer 24 an jeder Seite des Mieders aufgenäht sind und zur Verschnürung einer langen silbernen Kette dienen, durch deren Zwischenräume die silberne oder goldene, mit bunten Flittern besetzte Stickerei des Brustlatzes prächtig hervorglitzert.

Weiter elbabwärts auf dem linken Ufer in der Kehdinger Marsch treten schon andere Formen des Schmuckes auf, zum Theil ganz neue, so grosse rosettenförmige Schmuckstücke, welche am Schluss der Schürze paarweise angebracht werden. Zugleich schwindet dort die Lust an farbigen Steinen und Glasflüssen, reine Drahtwerk-Arbeit herrscht vor.

Auch in der ärmeren Geest und westwärts bis in die Gegend von Bremervörde zeigt der Bauernschmuck einen andern Geschmack. Dünnes Blech, gröbere Arbeit und eine an Theaterschmuck erinnernde Verschwendung bunter Glasflüsse kennzeichnen ihn. Die Hemdspangen

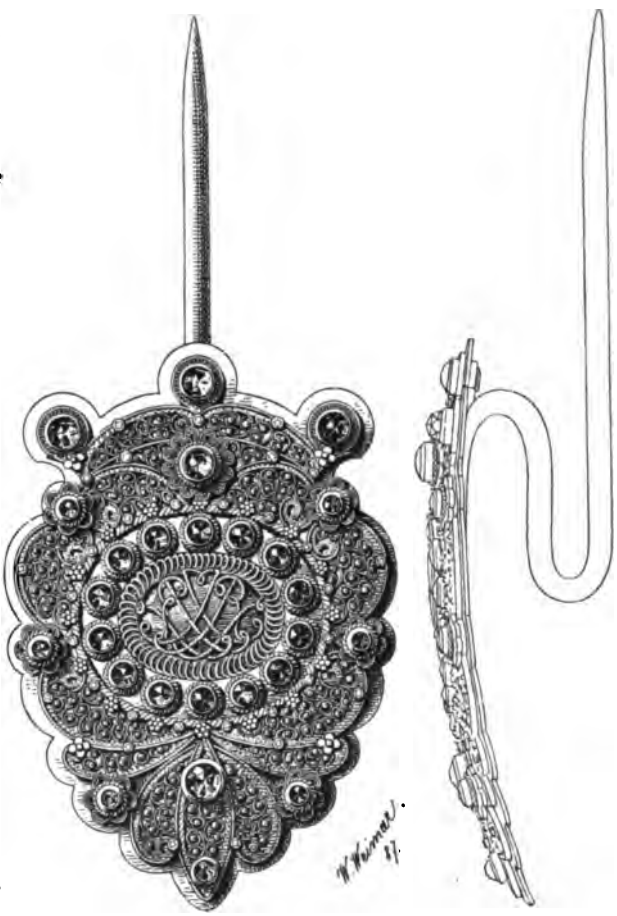
zeigen dort häufig die Form grosser platter Ringe; auch werden Ohrringe, welche im Alten Lande nicht vorkommen, getragen, in der Form grosser, breiter Drahtwerkringe, in deren Mitte ein Herzchen hängt. In der südöstlichen Gangecke.

Angefertigt wurden alle diese Schmuckstücke in den kleinen Städten des Landes, in Stade für die anstossende Kehdinger Marsch und das Alte Land, für letzteres in Buxtehude. Auch Lüneburg ist dabei betheiligt. Dort sind die meisten Schmucksachen entstanden, welche in der Winsener Marsch getragen wurden und Formen darbieten, welche sich von dem Schmuck der durch die Elbe von dem Winsener Land getrennten Vierlande ebenso, wie von dem Schmuck des Alten Landes unterscheiden.

Eingehendere Forschungen in den Gegenden zwischen Elbe und Weser werden bestätigen, dass sowohl hinsichtlich des Zweckes und der Form der Schmuckstücke, wie ihrer Verzierungen noch viele Verschiedenheiten vorkommen, dass diese jedoch nicht von persönlicher Willkür abhängen, sondern für bestimmte Gegenden nach alter Ueberlieferung scharf bestimmte Typen wiederholen, welche sich nur an den Grenzen ihrer Gebiete mit den Typen der Nachbargebiete vermischen.

Gleiche Beobachtungen werden weitere Untersuchungen des Bauernschmuckes auf dem rechten Elbufer ergeben. Schon ein vom noch lebendigen Schmuck des Alten Landes und des Kehdinger Landes völlig abweichendes Bild bietet der seit etwa einem Menschenalter abgestorbene Schmuck der Marschen auf dem gegenüberliegenden, rechten Ufer der Niederelbe, der Krempe r- und der Wilster-Marsch. Nirgends finden wir das Drahtwerk zierlicher und sauberer gearbeitet, nirgends einen feineren Geschmack in dem Wechsel des Silbers mit der Vergoldung.

Kein billiger Glasfluss, nur ächte Granaten werden ihm



„Platensteker" aus vergoldetem Silber. Drahtwerk mit Granaten, Wilster-Marsch. Ende des 18. Jahrhunderts. Nat. Gr.

In der südöstlichen Gangecke.

eingefügt. Dazu die für diese Gegend so bezeichnenden, auch in den Stickereien, Mangelbrettern, silbernen Krugdeckeln angewendeten symmetrisch verdoppelten Namens-Buchstaben, in Drahtwerk aus gebogenen Drähten verschlungen. Auch der Gebrauchzweck der Schmuckstücke ist ein anderer. Der „Platensteker“ ist ein grosses schildförmiges Zierstück an langer doppeltgebogener Nadel, welche dazu dient, die Schürze (den „Platen“) von unten an dem darüber sitzenden festen Brusttuch zu befestigen. Der „Rockopholer“, ein ähnliches Zierstück mit zwei spitzen Haken, dient zum Zusammenhalten des hinten aufgerafften Rockes. Die Hälften des Mantelschlosses fügen sich mit Haken und Oese zusammen, anstatt mit federnder Zunge. Der Halsschmuck, weniger üppig als im Alten Lande, besteht aus durchbrochenen silbernen Drahtwerkperlen, welche mit vergoldeten glatten Perlen von gleicher Grösse abwechseln. Dazu noch prächtige, mit Granaten besetzte Schuhschnallen, deren eiserne Dorne durch eine bewegliche Drahtwerkklappe dem Auge entzogen werden.

Gleiche Pracht und gleichen Geschmack zeigen die Beschläge der in gefärbtes Pergament mit Handvergoldung und aufgeklebten bemalten Kupferstichen gebundenen Gesangbücher und die Griffe der Messer und Gabeln. Auch die Knöpfe, bis zu vierzig an einem Anzuge, schmücken sich mit Granaten in vergoldetem Feldchen. — Selbst auf die Tracht des Mannes erstreckt sich diese Lust an Filigran-Arbeit; die kleinen Knöpfe, mit welchen er seine Weste schliesst, sind aus starkem Draht, dem Zweck entsprechend glatt zusammengelöthet.

Das den Marschen der Niederelbe benachbarte Dithmarschen zeigt wieder andere Schmuckformen. Unter diesen fallen uns die handgrossen Mantelschlösser auf, welche bald ähnlich den Drahtwerkarbeiten der Wilstermarsch, bald mit durchbrochenen Rococo-Ornamenten verziert sind. Ferner bei der Männertracht grosse Knöpfe mit gegossenem Relief, für welches die Flucht Josephs vor der Frau des Potiphar das beliebteste Motiv abgab, und andere Knöpfe mit halbkugelig geschliffenen Stücken honigfarbenen Bernsteins in silberner Fassung.

Weiter die nordfriesischen Inseln Sylt, Föhr, Amrum und die Halligen, von deren alterthümlichem Frauenschmuck bis jetzt nur derjenige der Föhrerinnen gut vertreten ist. Die silbernen Brustketten derselben erinnern entfernt an diejenigen der hamburgischen Vierländerinnen, und dienten wie diese dazu, das am Halse weit offenstehende, sich etwas unterhalb der Brust völlig zusammenschliessende Mieder des „Pei“ oder „Pie“ genannten Kleides über der Brust zu schliessen. Die Brustkette besteht aus zwei Hakenplatten, welche durch eine breite, oft durch ein Mittelstück unterbrochene Gliederkette verbunden sind; ein Behang silberner Ketten, bisweilen auch grosser Schaumünzen vervollständigt sie. In früherer Zeit wurde die Oeffnung des „Pei“ vor der Brust mit dem „Nedderkragen“ oder „Brastlap“ d. h. Brustlappen ausgefüllt, einem länglich viereckigen Stück geblümten Seidenzeuges, über welches der Behang der Kette herabfiel. An jeder Seite des Brustlappens sind 6 oder 12 grosse silberne Drahtwerkknöpfe befestigt, während in der älteren Tracht diese Knöpfe nur an der rechten Seite der Miederöffnung sassen. Aehnliche Knöpfe sitzen zu je vieren an dem äusseren Schlitz der Aermel, welche nicht am „Pei“ befestigt, sondern nur an Leinwand genäht und

In der südöstlichen Gangecke.

vor jenem angezogen wurden. Zum Schliessen der Schürzen dient ein, ähnlich in der Wilstermarsch benutztes, schildförmiges Schmuckstück mit Doppelhaken.

Im östlichen Holstein, am Ufer der Ostsee verschwindet der reiche Drahtwerkschmuck der Nordseeküsten. In der Probstei östlich von Kiel, in der Gegend von Preetz und Schöneberg, tritt ein zwar prunkender, aber werthloser Schmuck an die Stelle. Eine Hauptrolle in demselben spielen grosse, meist flache Knöpfe aus gestanztem Silberblech mit einfachen Rosetten-Mustern. Für die Schürzenschliessen wird zwar Drahtwerk verwendet, aber in leichter Arbeit und mit jenem Ueberfluss rother und grüner Glasstücke, welcher auch an dem Schmuck der Geestbauern westlich der Elbe auffällt. Beliebt sind bei den Probsteierinnen auch grosse langhängende Ohrbommeln, ein im übrigen Bauernschmuck des Landes wenig vorkommendes Schmuckstück.

Auch der Schmuck der norwegischen Bauern hat sich ein eigenthümliches nationales Gepräge bis in unsere Tage bewahrt. Der Stoff ist auch hier Silber, dem meist durch Feuervergoldung oder nur durch eine Art gelber Beize Goldfarbe gegeben ist. Als Technik wiegt die Drahtarbeit vor; daneben findet sich gegossene oder gestanzte Arbeit. Die in der Frauentracht am häufigsten vorkommenden Schmuckstücke sind die „Söljer“ (nach dem altnordischen Worte „sylgja“ d. i. Spange). Ihre Grundform ist die eines flachen, runden Reifens, an dessen innerem Rande der bewegliche Dorn angebracht ist. Durch schmückende Zuthaten ist die Grundgestalt vielfach verändert worden.

Eine häufige Spielart ist die „Bulesölje“, so genannt von den auf der ebenen oder leicht gewölbten, mit Filigran bedeckten Grundplatte des Reifens angebrachten, meist sechs flachknopfförmigen Beulen (Buler), deren obere Fläche meist aus durchbrochenem oder auf einer Unterplatte ausgeführtem Drahtwerk besteht. Die älteren, in das 14. und 13. Jahrhundert zurückreichenden Spangen dieses Typus sind an Stelle des Drahtwerkes auf und zwischen den Beulen mit gegossenen figürlichen Zierathen besetzt. Erst in späterer Zeit wird die Filigran-Arbeit zum vorherrschenden Ziermittel.

Eine andere alte Form ist die „Trandemsölje“, eine am Rande in acht flachen Bogen sich ausbuchtende Spange, deren vergoldete Grundplatte mit kräftigen, in glatte Knöpfchen endigenden, in fortlaufendem Linienschwung gezeichneten Drahtwerkranken übersponnen ist, welche an das Filigran der romanischen Goldschmiede erinnern. In der offenen Mitte ist ein breites, festes, auf dieselbe Art verziertes Querstück angebracht.

Eine dritte Form zeigt frei gearbeitete herzförmige Motive, welche aus starkem, gedrehtem Draht gefügt sind und, mit der Spitze nach der Mitte zu gerichtet, wie Blätter einer Blume den Raum zwischen dem äusseren und dem inneren, aus geflochtenem Draht gebildeten Rande des Spangenreifens füllen. Bisweilen ist der äussere Rand fortgelassen, wodurch die Spange einer flach ausgebreiteten Blume noch ähnlicher wird.

Eine vierte, in neuerer Zeit besonders häufige Art wird als „Slangesölje“ bezeichnet. Bei ihr sind der äussere und der innere Rand des Reifens bandförmig und mit kleinen klettenförmigen runden und kantigen Knöpfen besetzt, und ein drittes in regelmässigen Bogen geschwungenes Band füllt die Fläche zwischen den Rändern. Oft sind die

In der südöstlichen Gangecke.

Söljen dieser Art dicht mit kleinen, die Grundgestalt ganz verhüllenden runden Blechschälchen oder Plättchen behängt. Ein ähnlicher, durch ösenartige Drahtanhängsel noch vermehrter Behang zeichnet auch häufig die verbreitetste Art der Söljen, die „Ringsölje“ aus, welche aus einem mit Drahtwerkzierstücken besetzten massiven Drahtring mit festem Querstück besteht. Neben den Söljen kommen Doppelspangen, bei welchen zwei Zierplatten durch Haken und Oese verbunden sind, in vielfachen Spielarten vor.

Zum Zusammenhalten der vorn offenen Jacke der Frauen dient die „Snöring“, Schnürung, aus zwölf, zu je sechs auf jeder Seite des Mieders angenähten „Maljer“, d. i. Oesen, durch welche eine silberne Schnurkette gezogen wird. Die einzelne „Malje“ ist ein schildförmiges Zierstück und wird oft mit einem freihängenden kleinen Blechschälchen verziert; gewöhnlich besteht sie aus vergoldetem Drahtwerk, seltener aus getriebenem Silberblech.

In der Männertracht tritt das Silberdrahtwerk nur in Gestalt von Hemdenknöpfen, zum Theil mit Schälchenbehang, und von kleinen Westenknöpfen auf.

Die Männer und wohl auch die Frauen tragen die sogenannten „Stöle-Gürtel“ aus Leder oder rothem Tuch, auf welches viereckige Silberplatten „Stöl“ mit gestanztem Blattwerk oder Figuren genäht sind. Andere Gürtel in ausgebildeteren Kunstformen erinnern an die gegossenen Gliedergürtel der Renaissance.

Der Brauch, die Braut mit einer Krone zu schmücken, hat in Norwegen zu sehr stattlichen Brautkronen aus vergoldetem Silber geführt, welche in der Regel Eigenthum der Kirchen oder grösserer Höfe blieben und gegen Entgelt ausgeliehen wurden. Die Brautkronen scheinen weniger als andere Schmuckstücke ein nationales Gepräge zu tragen; ohne Zuhülfenahme des Filigrans sind sie meist aus gegossenen Theilen in den Zierformen der Spätrenaissance von städtischen Goldschmieden zusammengesetzt.

Im ersten Schaukasten: Schmuck der Hamburgischen Vierlande: Hemdspangen a. d. J. 1740—1868. Brustketten a. d. J. 1805—60. Halsketten, Schliessen, Doppelknöpfe. Eheringe a. d. J. 1776. Bleimodelle für Brustketten.

Im zweiten Schaukasten: Schmuck der Winsener Marsch, der Kehdingermarsch, aus dem Stader Geestgebiet und aus anderen Gegenden.

Im dritten und vierten Schaukasten: Schmuck des Alten Landes: Silberne Bossen, Hemdspangen, Mantel- und Kettenschliessen, Halsketten, Aermel- und Jackenknöpfe. Schuhschnallen. Bestecke.

Im fünften Schaukasten: Schmuck der Kremper- und Wilster-Marsch: Platensteker, Rockopholer, Halsketten, Kettenschliessen, Bügeltaschen, Bestecke, Gesangbücher, zumeist vom Ende des 18. Jahrhunderts.

Im sechsten Schaukasten: Schmuck aus Dithmarschen: Grosse Mantelschliessen, Bernsteinknöpfe, u. A. Schmuck aus der holsteinischen Probstei: gestanzte Knöpfe, Drahtwerkschliessen, Ohrbommeln u. A.

Im siebenten Schaukasten: Schmuck der nordfriesischen Inseln: Brustketten, Knöpfe u. A. Schmuck aus Ostfriesland: goldene Halsketten, Schliessen, Ohrbommeln, Eheringe.

Im achten Schaukasten: Schmuck aus Norwegen, aus Schweden, aus Island. Daneben eine norwegische Brautkrone aus vergoldetem Silber.

Die Ringe.

Im südöstlichen Gang.

Zur Zierde des Halses und der Arme verwendeten ringförmigen Schmuckstücken begegnen wir fast überall schon bei Völkern niedriger Kulturstufe und in vorgeschichtlicher Zeit. Der Ring als Fingerschmuck tritt jedoch erst auf einer höheren Stufe der Gesittung und unter gewissen Voraussetzungen auf, welche darin beruhen, dass er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht nur als Schmuckstück schlechthin entstanden ist, sondern von seinem Anbeginn an einem bestimmten Gebrauchszweck als Siegelring dienen sollte. In dieser Eigenschaft findet er sich bei den Kulturvölkern der Euphrat- und Tigris-Thäler und des Nilthales schon in ältester Zeit in gefestigtem Gebrauch. Die Absicht zu schmücken trat dabei zurück gegen diejenige, eine in einen Stein gegrabene Inschrift oder ein bildliches Abzeichen der Person zu stetem Gebrauch sicher mit sich zu führen. An diese ursprüngliche Bestimmung des Fingerringes knüpft sich seine historische Bedeutung seit uralten Zeiten. Kein anderes Schmuckstück spielt wie der Fingerring eine Rolle in der Geschichte, keines ist wie dieser von Sage und Dichtung umwebt, keinem kommt auch heute noch in vielfachen Lebensverhältnissen eine so tiefe Bedeutung zu. Von dem goldenen Ringe, welchen Pharao dem Joseph als Abzeichen seines hohen Amtes übergiebt, dem Ringe, welchen der sterbende Alexander dem Perdikkas reichte, um ihn als seinen Nachfolger zu bezeichnen, dem Ringe, mit welchem der venetianische Doge sich dem Meere vermählte, führt eine gestalten- und begebnissreiche Geschichte des Ringes bis in unsere Tage, wo der Fingerring als Abzeichen des Verlöbnisses und des Eheschlusses seine bürgerliche und kirchliche Bedeutung sich inmitten einer Gesellschaft bewahrt hat, welche im übrigen längst verlernt hat, greifbaren Dingen sinnbildliche Bedeutung für Rechtsverhältnisse beizumessen.

Wenige Beispiele: Ringe der deutschen Spätrenaissance, emaillirt, mit hohem Steinkasten; mit verschlungenen Händen. — Trauerringe vom Ende des 18. Jahrhdts. — Eheringe norddeutscher Bauern. (Solche auch in den Schaukasten des Bauernschmuckes). — Siegelringe mit dem Palm'schen Wappen a. d. 19. Jahrhdt.

Ostasiatischer Schmuck.

Von der Unzahl sprachlich und rassenhaft verschiedener Menschen, welche Asien bevölkern und sich auf den verschiedensten Kulturstufen bewegen, sind durch ihren Schmuck in unserer Sammlung nur vertreten die Japaner, die Chinesen und die den Nordwesten der Insel Sumatra bewohnenden Atschinesen.

Merkwürdig ist, dass den Japanern der Schmuck in dem Sinne, wie wir ihn bei allen alten Culturvölkern vorfinden, nahezu unbekannt geblieben ist. Weder verwenden die Japaner Fibeln zum Nesteln der Gewänder, noch tragen ihre Frauen metallenen Ringschmuck am Hals, an den Armen oder den Fingern, noch schmücken sie ihre Ohren mit Gehängen. Nur bei der Haartracht der Frauen begegnen uns Schmuckstücke, lange Nadeln aus Schildpatt, aus unedlen aber zierlich verarbeiteten Metallen oder anderen Stoffen, sowie gelackte Kämme aus Holz, Elfenbein oder Schildpatt, und, jedoch selten, diademartige Schmuckstücke aus Metall.

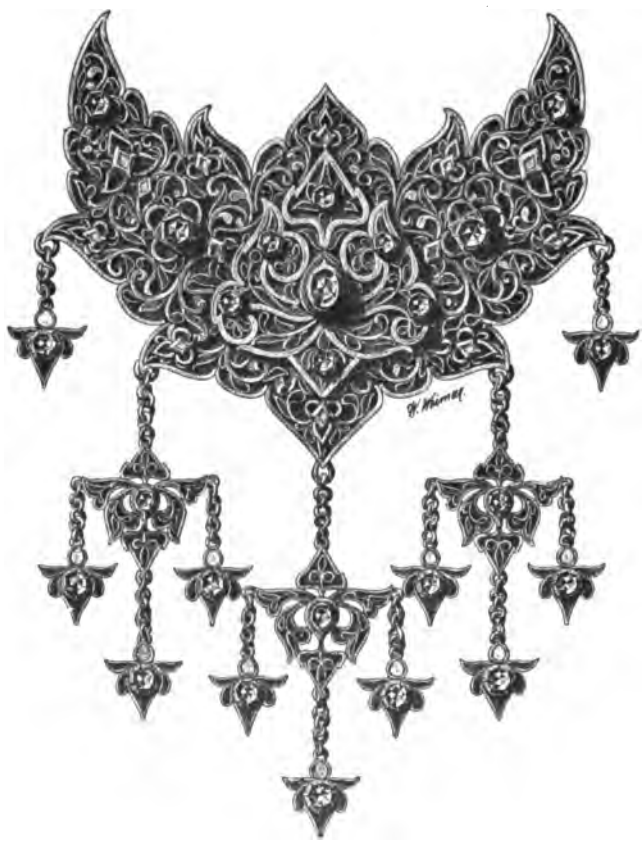
Beispiele: Grosse Haarnadel aus blondem Schildpatt mit Chrysanthemum. — Kleine Haarnadeln aus Metall: mit Gingkoblättern, mit Ahornzweig, mit Lotos-Frucht

Im südöstlichen Gang.

und -Blatt, in Gestalt einer Kiefernadel mit Mumeblüthe, einer Baumscheere mit Kamellia. — Altes Diadem aus Pawloniazweigen und Fohovögeln, in Zellenschmelzarbeit. — Schmuckkämme verschiedener Art.

Ueberaus reich entwickelt ist der Schmuck der chinesischen Frauen. Grosse Haarnadeln, phantastisch mit Drachen oder von Schmetterlingen umflatterten Blumensträussen verziert, spielen eine Hauptrolle. Rothe Korallen, weisse Perlen, gelber Bernstein, grüne und rothe Glasflüsse verbinden sich mit dem Türkisblau der Federn einer Eisvogelart zu vielfarbiger Pracht. Metallener Schmuck für Armbänder, Fingerringe, Ohrgehänge, Kapseln zum Schmuck der langen Fingernägel müssiger Weiber, Gürtelgehänge mit vielerlei kleinen Toilettegeräthen. Bei den älteren Arbeiten Verwendung von Halbedelsteinen, bei den neueren Zellenschmelz auf Silber unter vorherrschendem Hellblau in der Art der Hainan-Arbeiten.

Der Schmuck der Atschinesen auf der Insel Sumatra ist durch drei goldene Schmuckstücke vertreten. Das grössere derselben wurde von Frauen, die kleineren von Kindern auf der Brust getragen. Durch Beizen mit Pflanzensäften ist dem Gold eine feurig-rothe Farbe gegeben, von der sich die feinen, grünblau und weiss emaillirten und mit Edelsteinen statt der Blüthen besetzten Blätterranken schön abheben.



Emaillirter Goldschmuck aus Atschin auf Sumatra. Nat. Gr.

Die Taschenuhren.

Im südlichen Gang.

Als Erfinder der Taschenuhren gilt, obwohl Werke seiner Hand nicht erhalten sind, *Peter Henlein,* welcher im Jahre 1509 in seiner Vaterstadt Nürnberg Meister des Schlosserhandwerks wurde. Zeitgenössische Berichte erzählen, dass er schon als junger Mann „aus wenig Eisen" Uhren gefertigt habe, welche, wie man sie auch legen mochte und ohne alles Gewicht, gleichviel ob man sie im Busen oder in der Geldbörse mit sich trug, vierzig Stunden zeigten und schlugen. Danach darf man schliessen, dass Henlein's Erfindung im Wesentlichen darin bestand, die spiralförmig gewundene Feder als Triebkraft zu benutzen. Das Räderwerk, welches die Bewegung von der Triebkraft auf die Zeiger überträgt, kannte man schon weit früher von den Thurm- und Wanduhren, bei denen die Triebkraft durch Gewichte geliefert wurde. Die Erfindungen, durch welche im Laufe der Jahrhunderte der Mechanismus der Taschenuhr verbessert wurde, drehten sich hauptsächlich um die Verbesserung der Hemmungen, welche gegen die Wirkung der Triebkraft derart ankämpfen, dass das Räderwerk, welches, nur von der Triebkraft bewegt, diese in raschem Ablauf erschöpfen würde, zu einer stetigen Bewegung gezwungen wird.

Bei den ältesten Taschenuhren, den Spindeluhren, wird der Zug der gespannten Feder, welche sich wieder abzurollen strebt, durch die Schnecke und die Waag in eine gleichmässige Bewegung übertragen. Eine an der Triebfeder oder dem Gehäus, in welchem diese mit ihrem äusseren Ende befestigt ist, angebrachte Darmsaite, oder in späterer Zeit eine Kette wickelt sich um die Schnecke, einen abgestutzten Kegel mit spiralischem Umgang. Zu Anfang des Ganges der Uhr greift die Zugkraft durch die Kette oben an der Schnecke, also mit kleinerem Hebelarm, an, dann bei nachlassender Spannung unten mit grösserem Hebelarm. Zur Hemmung dient die Waag, ein um eine senkrechte Achse, die Spindel, schwingender Stab, an welchem zwei kleine Schaufeln sitzen, die beim Hin- und Herschwingen der Waag in die Zähne eines kronenförmigen Rades eingreifen. Zur Verstärkung des Rückschwunges der Waag, welcher zunächst durch den Gegenstoss des Kronrades an der anderen Schaufel bewirkt wird, brachte man Schweinsborsten an, gegen welche die Waag bei ihren Schwingungen nach rechts und links anstiess, um durch den Gegendruck der federnden Borsten immer wieder nach der Mittellage zurückgeführt zu werden. Später wurde aus der stabförmigen Waag die radförmige Unruh. An Stelle der Borsten wandte *Huyghens* um die Mitte des 17. Jahrhunderts zuerst eine zarte Spiralfeder an, welche durch den Zug ihres einen Endes auf die Spindel der Unruh wirkte und, sich gleichmässig auf- und abwickelnd, die Schwingungen der letzteren regelte. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde die noch heute übliche Cylinderhemmung erfunden, ein Jahrhundert später die freie Ankerhemmung. Gleichzeitig wurde die freie Chronometerhemmung ausgebildet, durch welche die Uhren erst zu wissenschaftlichen Zeitmessern geworden sind.

Die Bauart des Werkes musste auch die äussere Gestalt der Taschenuhren beeinflussen, weniger hinsichtlich der Grösse derselben — denn schon im 16. Jahrhundert finden wir häufig solche von liliputanischer Kleinheit — als hinsichtlich des Verhältnisses der Dicke der Taschenuhr zu ihren anderen Abmessungen. Die Eiform als diejenige anzusprechen,

Im südlichen Gang.

welche schon der Erfinder seinen Taschenuhren gab, ist insofern nicht begründet, als die verbreitete Bezeichnung „Nürnberger Eierlein“ auf falscher Deutung ihrer anfänglichen, von hora, die Stunde, abgeleiteten Benennung als „Orrlein“, „Uehrlein“, beruht. Thatsächlich aber ist die Eiform gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts die häufigste. Daneben finden sich die Formen des Kreuzes, einer Eichel, eines Todtenkopfes und andere Absonderlichkeiten, besonders bei denjenigen Uehrlein, deren Räderwerk in eine Kapsel aus geschliffenem Bergkristall gesetzt ward, welches gestattet, die Bewegungen des kleinen lebendig erscheinenden Räderwerkes zu betrachten.

Im 17. Jahrhundert gelangte die runde Form, auf welche der Kreis des Zifferblattes hinführt, zu ausschliesslicher Herrschaft. Sie behauptet dieselbe fortan, abgesehen von den mannichfachen, Früchten oder Geräthen entlehnten Formen, in welchen die Goldschmiede der Zeit Ludwig XVI. die damals sehr beliebten kleinen Uhrwerke zu verstecken liebten. Die Uhren der Zeit Ludwig XIV. und des Rococo-Stiles sind sämmtlich noch sehr hoch gewölbt, was um so auffälliger erscheint, je kleiner diese Uhren oft sind. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommen in Frankreich und Genf die ganz flach gebauten Taschenuhren in Aufnahme. Das 19. Jahrhundert hat sich von ihnen wieder zu Formen gewendet, welche mehr Rücksicht auf die Güte des Werkes und den sicheren Gang der Uhr, als auf die Mode nehmen.

Kapsel einer Taschenuhr aus Leder mit Gold-Piqué. Frankreich. Zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Nat. Gr.

Die Ausstattung der das Räderwerk bergenden Kapsel hat zu allen Zeiten die Edelschmiede, Emailleure und Juweliere lebhaft beschäftigt. Im 16. Jahrhundert herrschte der vergoldete Rothguss und das gravirte Silber neben den durchsichtigen Kristallkapseln vor. Im 17. Jahrhundert bemächtigten sich die Emailmaler der Uhrkapseln, denen man, da das weiche Email der Abnutzung zu sehr ausgesetzt war, noch eine Ueberkapsel aus anderem Stoffe, nicht selten aus mit Gold- oder Silberstiften beschlagenem Chagrinleder, piqué, gab. Erst im 18. Jahrhundert machte man einen ausgedehnteren Gebrauch von Uhrkapseln aus getriebenem Gold. Unter dem Rococo-Stil sind besonders von England viele schöne Uhren dieser Art ausgegangen. In Frankreich liebte man um diese Zeit, die Werke mit ciselirten Kapseln aus vierfarbigem Gold — or à quatre couleurs — zu umhüllen, dessen Farben Gelb, Roth, Grün, Weiss man durch verschiedene Legirung des Goldes mit Kupfer und Silber erzielte.

Mit dem Stile Ludwig XVI. treten wieder die mit Maleremail geschmückten Uhrkapseln in den Vordergrund. Besonders in der französisch redenden Schweiz, wo schon damals die Uhrmacherkunst blühte, pflegte man diese Richtung, wobei die gemalten Figuren, bald im Costüm ihrer Zeit, bald allegorisch antikisirend, sich häufig von einer über guillochirten Gold- oder Silbergrund geschmolzenen Fläche durchsichtigen Emails abheben.

Im südlichen Gang.

Neben diesen Hauptrichtungen des Geschmackes begegnen wir noch vielerei anderen Uhrkapseln, z. B. solchen von bemaltem Porzellan, aus geschliffenen, in Gold gefassten Halbedelsteinen, aus ciselirtem Eisen. Beliebt waren gegen Ende des Jahrhunderts auch Uhren, an deren Zifferblättern kleine durch das Triebwerk bewegbare Figuren angebracht waren.

Kapsel einer Taschenuhr aus geschnittenem Eisen, der Grund vergoldet. England. Mitte des 18. Jahrhunderts. Nat. Gr.

Der Brauch, das Uhrwerk in eine durchsichtige Kristallkapsel einzuschliessen, führte im 16. Jahrhundert dazu, die sichtbaren Theile des Getriebes selbst durch zierliche Durchbrechungen und Gravirungen zu schmücken. Diesen Brauch behielt man noch in den folgenden Jahrhunderten bei. Man pflegte den Deckel, unter welchem die den gleichmässigen Gang des Werkes regelnde Unruhe angebracht war, durchbrochen zu bilden und zu graviren. Auf diese „Spindelkloben“ genannten Scheibchen haben die alten Uhrmacher grosse Sorgfalt verwendet. Sowohl die französischen und deutschen Spindelkloben, welche an zwei gegenüberliegenden Seiten ihres Randes kleine Ansätze zur Befestigung haben, wie die englischen, welche nur an einer Seite einen fussartigen, der Befestigung dienenden Ansatz zeigen, bieten eine Fülle der schönsten Ornamente. In diesen herrschte der für diesen Zweck besonders geeignete Laub- und Bandelwerk-Stil der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch lange, nachdem die äussere Kapsel der Uhren schon völlig dem Rococo-Stil unterworfen war. Erst mit dem Ende des 18. Jahrhunderts schwindet diese kunstmässige Ausstattung des Werkes der Taschenuhren, um im 19. Jahrhundert dem einzigen Streben nach sicherem Gange des Werkes die Herrschaft zu überlassen. Die Verzierungen des Räderwerkes können jetzt um so mehr entbehrt werden, als man Dank der Erfindung der Remontoir-Uhren das Werk nicht einmal beim Aufziehen mehr zu Gesicht bekommt.

Kleine englische Taschenuhr, Anfang des 17. Jahrhunderts. Kapsel aus facettirtem Bergkristall in silberner, gravirter Fassung. Werk bez. John Charste in Kingstreet. (Gesch. v. Fräulein Marianne Busse).

Französische Taschenuhr, Anfang des 17. Jahrhunderts. Gravirtes Zifferblatt in einem Rand von Gelbmetall mit fein gravirten Ranken und Figuren. Werk bez. Daniel Gom. Lyon.

Niederländische Taschenuhr, Anfang des 17. Jahrhunderts in Eiform, mit Gravirungen: die Evangelisten, die Anbetung der Hirten; am hohen Rand Jagdfries.

Französische Taschenuhr, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts; das mittlere Gehäus überzogen mit schwarzem Chagrinleder, welches mit Gold-Piqué verziert ist. (Gesch. von Herrn Dr. Herm. Stockfleth). (S. d. Abb. S. 220).

Englische Taschenuhren der Mitte des 18. Jahrhunderts, mit goldener Doppelkapsel, die innere glatt, meist mit hohem Rand in durchbrochenem

Im südlichen Gang.

Laub- und Bandelwerk, die äussere mit getriebenem Relief. 1) Landschaft mit Hirtin und dudelsackblasendem Hirten; in Randfeldern zwischen durchbrochenem Laub- und Bandelwerk die vier Welttheile; Werk bez. C. Cabrier, London. — 2) Britannia mit Füllhorn zwischen zwei Löwen. Werk von W. Finlay, London. (Gesch. d. Herrn H. A. Müller). 3) Apollo, umgeben von anderen Göttern, Werk von Tho. Tomson, London. 4) Rebekkas Empfang bei Isaak. (Gesch. von Frau Carl L. D. Meister Wwe.)

Englische Taschenuhr, Mitte des 18. Jahrhunderts; die Kapsel mit Adam und Eva unter dem Paradiesesbaum in Eisen geschnitten mit vergoldetem Grund. (S. d. Abb. S. 221).

Deutsche Taschenuhr, Mitte des 18. Jahrhunderts. Kapsel aus vergoldetem Tomback mit Penelope und den Freiern in Rococo-Ornamenten. Werk bez. Peter Harmsen, Hamburg. (A. d. Nachlass v. Herrn L. Bromberg).

Französische Taschenuhren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Kapseln mit vierfarbigem Goldrelief. 1) mit Darstellung einer Jagd, Werk von Frères Melly. 2) Liebesopfer, Werk von Jean Philippe.

Genfer Taschenuhr vom Ende des 18. Jahrhunderts: mit mandelförmigem Emailbild, — Blumenopfer auf blauem, guillochirtem Grund, in Perlenfassung. (Gesch. v. Dr. Herm. Stockfleth); — aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts: in schwarzemaillirtem Grunde goldene Ranken mit bunten Blumen in Grubenschmelz. Werk von Dimier & Co., Genf. (Gesch. v. Frl. D. H. M. G. Schäffer).

Emaillirte goldene Harfe mit Spieluhr. Genfer Arbeit vom Ende des 18. Jahrhunderts. 2/3 nat. Gr.

In Genf wurden gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch die meisten jener Spieluhren angefertigt, welche die Damen damals an den „Chatelaines" genannten Gliederketten am Gürtel zu tragen pflegten. In dem Schallkasten einer Guitarre oder einer kleinen Harfe verborgene Spiel-Walzen wurden bei aufgezogenem Uhrwerk durch den Druck einer Feder in Bewegung gesetzt und liessen durch den Anschlag ihrer Stifte an klingende Metallzungen die jeweilig beliebten Weisen ertönen. Die hier abgebildete, mit Gruben- und Malerschmelz feinverzierte kleine Harfe, ein Geschenk des Herrn Dr. Johs. Mohrmann.

Kleines Geräth der Frauen.

Zu allen Zeiten pflegten die Frauen mancherlei kleines Geräth zu gelegentlichem Gebrauch mit sich führen. So die silbernen Riechbüchschen, welche vom 17. bis 18. Jahrhundert bei keiner Bürgers- oder Bauersfrau von einiger Wohlhabenheit fehlen durften. Im 18. Jahrhundert, welches in dergleichen Kleinigkeiten gross war, beluden sich die eleganten Damen noch mit Döschen für Schminken und für die „Mouches". Damals wurden die Essbestecke welche die Frauen an silbernen Glieder-Gürteln zu tragen pflegten, durch die kurzen Gliederketten der Chatelaines verdrängt, an deren Kettchen neben der Uhr oder dem Spielwerk allerlei kleine überflüssige Behälter oder Geräthe oder Erinnerungszeichen, die „Breloques", baumelten. Auch die Deckel der kleinen immerwährenden Taschenkalender und der buch- oder fächerförmig aus Elfenbeinblättchen zusammengesetzten

Im südlichen Gang.

Silbernes Riechbüchschen v. J. 1784. Schleswig. Höhe 19,5 cm.

Notizbücher gaben den Goldschmieden zu zierlicher Arbeit Gelegenheit.

In Schleswig-Holstein und Dänemark war bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts das silberne Riechbüchschen, dän. „Hovedvandsaeg", wörtlich: „Kopfwasser (d. i. Eau de Cologne) = Ei" allgemein in Gebrauch, welches bestimmt war, ein mit Parfüm getränktes Schwämmchen aufzunehmen. Seitdem in neuerer Zeit das Riechfläschchen überhaupt seine alte Werthschätzung eingebüsst hat, findet man jene kleinen Behälter nur stellenweise noch bei der ländlichen Bevölkerung in Gebrauch.

Zahlreiche Beispiele: Dosen in Form eines gekrönten Herzens mit gravirtem Laubwerk verziert, eine derselben mit der Jahreszahl 1760. Dosen in Form eines Fisches mit vergoldeten Flossen und beweglichem Schwanzende des Körpers. Dosen in Form kleiner Terrinen, eines Füllhorns oder einer Rococo-Vase.

Schreibtäfelchen: In Buchform, Deckel aus vergoldetem Silber mit kaltemaillirtem Bandelwerk und zierlichen Laubwerk-Ranken, dazu ein ebenso verzierter Bleihalter. Geschenk von Frau M. Schröder. (S. d. Abb.) Augsburg, Anfang des 18. Jahrhunderts. — In Fächerform, Deckel aus Stahl mit gravirtem Laubwerk in blau angelassenem bezw. mit blauem Laubwerk in eisenfarbenem Grunde; auf jedem Deckel runde, verstellbare Kalenderscheiben aus gravirtem, vergoldetem Messing, Augsburg, Anfang d. 18. Jahrhdts. — In Fächerform, die Silberdeckel, in welchen bewegliche Kalenderscheiben angebracht sind, mit gravirtem Laub- und Bandelwerk und Erzeugnissen der Jahreszeiten. (Gesch. von Herrn J. C. E. Lange.)

Deckel und Rücken eines Notizbuches aus vergoldetem Silber mit kaltem Email. Augsburg ca. 1700. 4/5 nat. Gr.

Silberner Fingerhut mit der Randschrift: „pin ich euch feindt, so sterb ich heindt"; eingesetzt ein Plättchen aus geschnittenem und untermaltem Bergkristall, worauf drei aus rothem Herzen erblühende Vergissmeinnicht und VMN 1570. Süddeutsch. — Silberner Behälter für Nähnadeln und Fingerhut, mit gravirten Blumenranken und zwei gekrönten Herzen über verschlungenen Händen mit der Umschrift „Un seul desir de nos deux coeur [s]." Französisch, 17. Jahrhdt.

Unterseite eines emaillirten Tellers; das Ornament der Mitte in Grisaille-Malerei, die Masken fleischfarben; das Ornament des Randes in Gold auf schwarzem Grund. Frankreich, Limoges. Zweite Hälfte des 16. Jahrhdts.

Das Maler-Email.

Im südlichen Gang.

Bei den älteren Verfahren der Schmelzarbeit trägt das Metall mehr oder minder zu der decorativen Wirkung der ihm aufgeschmolzenen Glasflüsse bei, daher man diese Verfahren auch als Goldschmiede-Email zusammenfasst. Ihnen steht das jüngere Verfahren des Maler-Emails gegenüber, bei welchem das Metall nur noch technische Bedeutung hat, indem es den festen Knochenbau abgiebt, welcher mit einer Schicht gefärbten Glasflusses überschmolzen und von derselben völlig verhüllt wird. Diese längst in den glasirten Thonwaaren des Orients vorgebildete Erfindung erscheint im 15. Jahrhundert in derselben Stadt Limoges, in welcher zwei Jahrhunderte vorher die Grubenschmelz-Arbeit geblüht hatte. Vermuthlich hatte der Erfolg der im 14. Jahrhundert von Italien ausgegangenen Schmelzarbeiten auf Silberrelief die Anregung zu diesem Fortschritt gegeben; wenigstens erinnern die ersten Arbeiten nach dem neuen Verfahren mit ihren leuchtenden, vielfarbigen Glasflüssen über untergelegten Gold- und Silberblättchen oberflächlich an die decorative Erscheinung jener älteren Arbeiten. Das neue Verfahren bedurfte nicht mehr des Goldschmiedes für die Ciselirung des Reliefs, sondern beruhte ganz in der Arbeit des Schmelzmalers auf einer Platte oder einem Hohlkörper aus gehämmertem Kupfer.

Im südlichen Gang.

Anfänglich wurde folgendes Verfahren befolgt. Nachdem die Zeichnung in die Kupferplatte leicht eingeritzt worden, überschmolz man dieselbe mit einer dünnen Schicht farblosen Glasflusses und ebenso die Rückseite, um das Werfen der Platte zu verhindern. Man zog sodann die Umrisse der Zeichnung mit einer dunkelvioletten oder schwarzbraunen Farbe kräftig nach und füllte die so abgegrenzten Felder mit opaken oder schwach durchscheinenden Schmelzfarben ohne Abtönung und Schattirung. Hierbei wurden die den nackten Theilen der Figuren entsprechenden Felder zunächst mit dunkelviolettem oder schwarzem Schmelz bedeckt und erst nachdem dieser in einem ersten Brande geschmolzen war, durch Decken mit weissem Schmelz in dünner Schicht für die Halbtöne, in dicker Lage für die Lichter weiter ausgeführt. Reichliche Höhung mit Gold ersetzte auf den übrigen Farbflächen die fehlenden Lichter, und Einzelheiten der Zeichnung wurden mit schwarzen Strichen nachgezogen und eingezeichnet. Durchscheinende Glasflüsse, deren man zu reicherer Wirkung an den Verzierungen der Gewänder und an Schmuckstücken bedurfte, konnte man auf dem Kupfergrund nicht zur vollen Geltung bringen, daher man die ihnen zugedachten Stellen zuvor mit ganz dünn geschlagenen Gold- oder Silberblättchen beklebte.

Die nach diesem Verfahren auf Platten ausgeführten Schmelzmalereien dienten zumeist kirchlichen Zwecken, als Füllungen des Rahmenwerkes von Heiligenschreinen, als Bilder kleiner Klappaltäre. Als Hauptmeister dieser Richtung tritt um das Jahr 1500 der Limousiner Nardon Pénicaud in den Vordergrund; ihm reiht sich als sein Schüler Jean Pénicaud der Aeltere an, in dessen Werken die durchsichtigen Schmelzfarben mit oder ohne Gold- und Silberfolien einen noch breiteren Raum einnehmen.

Um 1520 änderte sich der Geschmack, indem nunmehr dasjenige Verfahren, welches bei den älteren Arbeiten nur für die nackten Körpertheile befolgt war, mehr und mehr der ganzen Darstellung zu Grunde gelegt ward. Dies führte zu der Grisaille-Malerei, welche ihre künstlerischen Wirkungen auf schwarzem Grunde wesentlich mit aufgesetztem und verriebenem Weiss erzielte. Indem hierbei die vielen Brände, welchen man die Schmelzarbeit bei dem früheren, mit verschiedenen Schmelzen arbeitenden Verfahren aussetzen musste, verringert wurden, lernte man die Technik soweit beherrschen, dass nun auch Gefässe von vielerlei Art, Teller, Schüsseln, Schalen, Kannen, Salzfässer, mit Emailmalereien geschmückt werden konnten. In dem geschickten Aufsetzen des Weiss beruhte die Schwierigkeit und der Ruhm der zahlreichen Meister, welche sich in dieser Technik ausgezeichnet haben. Die Platte oder das Gefäss wurde zuerst mit einer Schicht von schwarzem, jedoch nicht völlig opakem Email überschmolzen, und darauf die Zeichnung gepaust. Sodann wurde diese vom Hellen in's Dunkle durchgeführt, indem man auf die Stellen des höchsten Lichtes einen dicken Tropfen weissen, mit flüchtigem Oel angeriebenen Emails setzte, diesen mit kleineren Tröpfchen umgab und nur mit der Nadel, nicht mit dem Pinsel, das Weiss vertrieb, mehr modellirend als malend. So konnte man alle Zwischentöne vom hellsten Weiss bis zum Schwarz des Grundes gewinnen, auch eine ganze Fläche mit einem gleichmässigen Halbton decken. Aus diesem liessen sich, nachdem das Email leicht angetrocknet war, mit der Nadel Striche ausheben, welche den dunklen Untergrund blosslegten, und als Schraffuren wie bei dem Abdruck einer radirten Kupferplatte wirkten. Weiter konnte man, nachdem diese

Im südlichen Gang.

Grisaillemalerei im Feuer befestigt worden, die nackten Körpertheile mit einem leichten Fleischton decken, Einzelheiten bunt übermalen und sogar weiss gegründete Flächen miniaturartig mit farbigen Schmelzen ausmalen. Auch durchsichtige Schmelze auf Gold- und Silberblättchen konnten zu reicherer Wirkung beitragen. Endlich blieb noch zu guter letzt das Gold, mit welchem man gern leichte Ornamente auf den dunklen Grund der Einfassungen der Bilder und die Unterseiten der Teller malte. (S. d. Abb. S. 224). Die verschiedene Anwendung, welche die zahlreichen Limousiner Emailmaler von den mannigfachen Hülfsmitteln ihrer Technik machten, kennzeichnet die Werke der einzelnen Meister und weist ihnen ihre Stellung an im Uebergang von der älteren Malweise zu der vollkommenen Grisaille-Malerei, in welcher die Limousiner Schule ihren Höhepunkt erreichte, und weiter im Niedergang von dieser zu der im 17. Jahrhundert zu ausschliesslicher Geltung strebenden farbigen Schmelzmalerei auf weissem Grunde, welche in der Folge sich zur Technik einer neuen Art künstlerischer Schmelzmalerei erhob, aber nicht mehr ein Privilegium der Limousiner blieb.

Unter den Meistern, welche der neuen Richtung folgten, begegnen uns noch einige Mitglieder der Familie Pénicaud, eine ganze Reihe von Meistern des Namens Limousin, unter denen Léonard Limousin (ca. 1505 — ca. 1575) der berühmteste ist, Jean und Joseph noch im 17. Jahrhundert arbeiten und oft noch die ältere Art der durchscheinenden Schmelze auf Folien anwenden. Ferner mehrere Meister des Namens Nouailher, als überaus fruchtbare Künstler Pierre Reymond und Pierre Courteys. Die reiche Thätigkeit dieser Männer füllt das ganze 16. Jahrhundert; aus ihren Werkstätten, denen nirgends Mitbewerber erstanden, versorgte sich die halbe Welt bis zu den Chinesen. Schon der Zeit des Verfalles im 17. Jahrhundert gehören die Meister der Familie Laudin an.

Die Limousiner Meister erfanden ihre figürlichen Vorwürfe nur ausnahmsweise selber. Wie ihre Zeitgenossen, die italienischen Majolicamaler, kopierten sie meistens Kupferstiche. Anfänglich solche von Martin Schongauer und Albrecht Dürer oder nach Rafael. Später arbeitete man nach Zeichnungen von Künstlern der unter italienischem Einfluss erblühten Schule von Fontainebleau und griff bei dem ungeheuren Bedarf auch nach den mit Holzschnitten illustrierten Bibeln und anderen Werken der Pariser und Lyoner Verleger. Unter den Ornamentstechern wurden neben Etienne de Laulne und anderen französischen Kleinmeistern die Deutschen Georg Pencz, Theodor de Bry und Virgil Solis fleissig benutzt. Auf keinem Gebiete vielleicht zeigt sich die praktische Bedeutung, welche dergleichen Stiche als Vorlagen für das Kunsthandwerk hatten, eindringlicher als bei den Limousiner Grisaillen.

Beispiele: Ovale, schalenförmige Zierplatte, bemalt in lebhaften, golden gehöhten Farben mit einer in einer Landschaft stehenden schlanken Frau, auf deren linker Hand zwei schnäbelnde Tauben sitzen (Venus?). Das blaue mit knitteriger Silberfolie unterlegte Untergewand wird von einem dreifarbigen Gürtel unter den Brüsten gehalten; der Mantel violett. Am Rand auf schwarzem Grunde Ranken in zweierlei Blau, Violett, Grün und Gelb. Gegenschmelz farblos. Bez. I. L. Werk des Joseph Limousin, Anfang des 17. Jahrhunderts.

Zwei kleine Teller aus einer Folge von zwölf Monats-Tellern, bemalt in Grisaille mit ausgehobener Schraffirung; die nackten Theile leicht fleischfarben; die

Gewandsäume golden. Die Darstellungen — Juing (Schaafschur) und Septembre (Weinlese) — nach Kupferstichen des Etienne de Laulne. Die Rückseite mit Rollwerk-Grottesken (S. die Abb. S. 224). Art des Pierre Reymond. Im südlichen Gang.

Als „venetianisches Email" bezeichnet werden gewisse auf Kupfer emaillirte Schalen, Kannen, Vasen und Leuchter, welche durch die häufige Anwendung gewundener Rundfalten und das Vorherrschen von Dunkelblau, Dunkelgrün und Weiss in den mit goldenen kleinen Grundmustern oder Pflanzenornamenten verzierten Schmelzflächen auf einen gemeinsamen Ursprung hinweisen, ohne dass für die Annahme, dieser sei in Venedig zu suchen, Beweise vorliegen. Auch die Herstellung ihrer Goldverzierungen, welche nicht mit dem Pinsel, und auch nicht durch Aufkleben gestanzter Blättchen und Sternchen bewirkt ist, bedarf noch der Aufklärung. Sicher ist nur, dass wir es hier mit Arbeiten zu thun haben, welche während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien handwerksmässig angefertigt worden sind.

Beispiel: Gebuckelte Schale, am Rande wechseln weisse, mit goldenen Sternchen besäte Rundfalten und vertiefte blaue, mit goldenen Sternblumen gefüllte Felder; ein grüner Reif mit goldenen Ranken trennt sie von dem Buckel, dessen weisse, mit ziegelroth und grün betropftem Grundmuster gefüllte Mitte von einem blauen, golden besternten Reif umschlossen wird.

Aus der französischen Emailmalerei des 16. Jahrhunderts entwickelte sich nach deren Niedergang in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Emailmalerei auf weissem Schmelzgrund. Hatten die Limousiner Künstler der Renaissance ihren Werken einen durch die eigenartige Technik bedingten, nur ihnen eigenen Stil aufgeprägt, so kann ein Gleiches von den Emailmalereien der neuen Richtung nicht gesagt werden. Mögen dieselben als künstlerische Leistungen volle Beachtung verdienen, so unterscheiden sie sich in der Wirkung doch nicht wesentlich von den ohne eingebrannte Farben auf anderen Stoffen ausgeführten Klein-Malereien. Durch das ganze 17. und 18. Jahrhundert blieb das neue Verfahren in Uebung; vorzugsweise fand es Anwendung auf kleinere Gegenstände, wie Dosen und Uhrkapseln, seltener auf Gefässe; seine hervorragendsten Leistungen sind Malereien kleiner Bildnisse.

Als Unterlage für diese Schmelzmalereien bediente man sich des Kupfers, für die feineren Arbeiten des Goldes, nur selten des Silbers, da dieses im Feuer unsicher ist. Galt es, auf dem Deckel einer goldenen Dose ein Emailbildchen anzubringen, welches nicht die ganze Fläche füllen sollte, so wurde zunächst das Feld des Bildes mit dem Stecheisen gleichmässig soweit vertieft, wie die Emailschicht stark werden sollte, und der Grund gerauht, damit das Email besser hafte. Galt es, den Deckel einer kupfernen Dose ganz mit Schmelz zu überziehen, so wurde die leicht gewölbte Platte ringsum mit einem metallenen Rande eingefasst, welcher der Dicke der Schmelzschicht entsprach. Im ersteren Fall bedurfte die hinreichend starke Platte keines Schmelzüberzuges auf der Kehrseite; im letzteren war dieser Ueberzug, das „contre-email" nothwendig, weil die Platte sich durch den Zug des erstarrenden Emails der Schauseite verziehen würde. Im 17. Jahrhundert verstärkte man dünne Goldplatten häufig durch das Auflöthen von Drähten auf die zur Aufnahme des Contre-Emails bestimmte Rückseite.

Im südlichen Gang.

Auf die so vorbereitete Metallfläche wurde das weisse Zinnemailpulver in feuchtem Zustande mit der Spatel aufgetragen. Erst durch behutsames Andrücken eines trockenen Leinentuches, dann durch Erhitzen entzog man dem Email das Wasser, um es alsbald, noch warm, einem ersten Brande in einem kleinen Muffelofen auszusetzen, dessen Einrichtung es vor Aschenflug schützte. Nach diesem Brande wurden die welligen Erhöhungen des erhärteten Emails abgeschliffen, etwaige Blasen aufgestochen, und Löcher mit Emailkörnchen ausgefüllt, sodann ein zweites Feuer gegeben und so fortgefahren, bis eine völlig ebene glatte weisse Malfläche gewonnen war.

Zum Malen bediente man sich durch Metalloxyde gefärbter Glassätze, welche in einem Achatmörser aufs feinste gepulvert und mit Wasser oder Lavendelöl verrieben aufgetragen wurden. Die Palette der Emailmaler war eine sehr reichhaltige, da die geringe Hitze, deren man zum Schmelzen der Flüsse bedurfte, die Anwendung vieler Oxyde gestattete, welche z. B. dem Majolikamaler deswegen versagt waren, weil die stärkere Gluth, deren er zum Schmelzen seiner Glasur bedurfte, dieselben zersetzt haben würde. Im Allgemeinen sind es dieselben Farben, deren sich im 18. Jahrhundert die Porzellanmaler und die Fayencemaler auf schon gebrannter Glasur bedienten. Dem Schmelzmaler bot sich aber ein grösserer Spielraum, da er nicht, wie jene, darauf angewiesen war, alle Farben in einem Brande zum Fluss zu bringen, sondern in folgenden, schwächeren Bränden empfindlichere Farben dem Feuer aussetzen konnte. Die Kenntniss der Zusammensetzung der Farben und ihres Verhaltens zur Hitze war zu einer Zeit, wo noch fast jeder Emailmaler seine Farben selbst bereiten musste, eine wichtige Voraussetzung des Gelingens der Arbeit. Versuchspaletten erleichterten die Arbeit, bei welcher der Maler die schliessliche Wirkung seiner Farben, welche sich erst im Brande entwickelten, nur mit geistigem Auge sehen konnte. Begonnen wurde das Malen bei dem um die Mitte des 18. Jahrhunderts üblichen Verfahren mit den Umrissen, welche mit Marsroth (Eisenroth) vorgezogen wurden, weil dieses sehr dünn aufliegt und die weiteren Farben nicht beeinträchtigt. Nachdem diese Zeichnung durch leichtes Erhitzen befestigt worden, wurde sie ausgemalt, wobei die Farben zunächst nur schwach aufgetragen wurden. Ein erster Brand schmolz sie ein; sodann wurde die Uebermalung wiederholt, ganz so, als ob der zweite Brand das Werk vollenden sollte. Derselbe genügte jedoch nicht, eine dritte Uebermalung mit folgendem Brande, ein vierter und oft noch ein fünfter Brand mussten hinzukommen, um die harmonische Wirkung der Farben dem Vorbilde gemäss zu erreichen.

Der französische Goldschmied Jean Toutin aus Chateaudun gilt schon den Verfassern der Diderot'schen Encyclopädie als der erste, welcher die Schmelzmalerei auf weissem Grund anwendete; dass er dies schon im 16. Jahrhundert nicht unbekannte Verfahren vervollkommnete, darf angenommen werden. Ihm folgten Robert Vauquer, welcher seine Entwürfe für emaillirte Uhrkapseln auch in feinen Ornamentstichen hinterlassen hat, und andere französische Meister. Alle überragte jedoch der Schweizer Jean Petitot. Geboren zu Genf i. J. 1607, kam dieser noch als Jüngling an den Hof Karls I. nach London, wo er unter dem Einflusse van Dyk's mit grossem Erfolge thätig war und Bildnisse des Königs und vieler Vornehmer in Email malte. Mit ihm arbeitete sein Landsmann und Schwager Jacques Bordier. Nach der Hinrichtung des Königs

i. J. 1649 liessen beide Künstler sich in Paris nieder, wo sie am Hofe Ludwig XIV. vielbegehrte Emailbildnisse der Hofgesellschaft schufen. Trotzdem wurde durch die Aufhebung des Edicts von Nantes i. J. 1685 Petitot genöthigt, Frankreich zu verlassen. Er starb in seiner Heimath zu Vevey i. J. 1691. Im südlichen Gang.

Eine grosse Zahl von Schülern und Nachahmern folgte dem berühmten Meister. Unter ihnen werden Franzosen, Schweden, Deutsche und vor Allen Genfer genannt, welche jene zahlreichen kleinen Emailbildnisse schufen, in denen die vornehmen Männer und schönen Frauen des 18. Jahrhunderts uns ihre Züge überliefert haben. Die Dosenmalerei, welche damals in ihrer Blüthe stand, beschäftigte ebenfalls viele dieser Meister. Ihre Werke mit ihren Namen zu bezeichnen, war allgemeiner Brauch, wogegen auf die dargestellten, selten genannten Personen meistens nur aus gleichzeitigen Kupferstichen oder anderen Bildnissen geschlossen werden kann.

Auch in Deutschland breitete sich die Schmelzmalerei auf weissem Grund aus. In Augsburg verbanden sich die Schmelzmaler mit den Goldschmieden zur Ausstattung von Bechern, Kaffeegeräthen, Anbietplatten und anderen Gefässen aus vergoldeten Silber. Man setzte entweder die emaillirten Kupferplättchen einzeln in den Silbergrund ein, oder man zog bei kleineren Gefässen den emaillirten kupfernen Hohlkörper über einen silbernen Kern, auf dem er durch umgelegte Ränder festgehalten wurde. Als einer der bedeutendsten Augsburger Meister wird der 1698 gestorbene Joh. Conrad Schnell genannt; unter seinen Nachfolgern Jacob Priester, von dessen Hand die Sammlung einen schön bemalten Becher besitzt. Auch hier blieb die Kunst bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts in Uebung. Von den Zeitgenossen Schnell's arbeiteten die Genfer Schmelzmaler Gebrüder Huault am kurfürstlichen Hofe zu Berlin. In eine jüngere Zeit gehören der Kopenhagener Ismael Mengs, welcher 1764 in Dresden starb, und sein berühmterer Sohn Raphael Mengs, ein Schüler seines Vaters. Ueberall, wo eine glänzende Gesellschaft sich um einen fürstlichen Mittelpunkt schaarte, begegnen wir in ihren Diensten mehr oder minder berühmten Schmelzmalern, bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts die Kunst des Feuermalens aus der allgemeinen Uebung verschwindet und nur an wenigen Stätten, in Genf, Paris und London, sich erhielt, ohne jedoch ihre Bedeutung für die Bildnissmalerei bis in unsere Tage bewahren zu können.

Hauptstücke deutscher Schmelzmalereien. Ein kleiner Becher, bez. J. J. Priester p., von Kupferemail mit silbernem Futter und Fuss, fein bemalt in lebhaften Farben mit einer vornehmen Quartettgesellschaft in einem Schlossgarten. Zwei Damen spielen Spinett und Guitarre, zwei Herren Gambe und Querflöte. Augsburg, Anfang des 18. Jahrhdts. (Sammlg. Paul.)

Ein Stockgriff in Krückenform, emaillirtes Kupfer, mit Mustern der wichtigsten um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Sachsen üblichen Verzierungsweisen der Emailmaler. Violette und gelbe Rococo-Ornamente gliedern die Fläche, die Felder theils mit Grundmustern in Gelb, Seegrün oder Hellblau, theils mit bunten Blumen oder Vogelgruppen in weissem Grunde, theils mit figürlichen Bildern (Reitergefecht, Watteaufiguren, Amoretten) in Rosa-Camayeu. (Sammlg. Paul.)

Asiatische Schmelz-Arbeiten.

Im südlichen Gang.

In China gehört die Zellenschmelz-Arbeit nicht zu den alten Techniken, deren Anfänge sich dort im Dämmerlicht einer noch halbmythischen Geschichte verlieren. Schon ihre chinesische Bezeichnung als „Ta-chi-yao", d. h. Email der Araber, deutet auf die Einführung aus dem Westen. Byzantinische Kunstübung mag schon früh übermittelt sein auf den Handelswegen, welche das griechische Kaiserreich mit dem Heimathlande der Seide verknüpften; oder der friedliche Verkehr, welcher sich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, als die mongolischen Eroberer Chinas im Karakorum, und später als sie in Peking glänzend Hof hielten, entwickelte, mag unter den europäischen Abenteurern, welche der Weltruhm der Mongolen-Khane anzog, auch griechische Goldschmiede dorthin geführt haben. Auffallend ist, dass der überaus lebhafte Seehandel, welcher im 17. und 18. Jahrhundert Ersatz für den durch grosse Völkerfluthen im innersten Asien unterbrochenen Landhandel bot, nachweislich nicht ein einziges Beispiel chinesischer Zellenschmelzarbeit den nach Erzeugnissen China's gierigen Europäern zugeführt hat. Es bedurfte erst der Plünderung des kaiserlichen Sommerpalastes zu Peking durch die Franzosen und Engländer i. J. 1859, um uns mit diesem Zweige des chinesischen Kunstgewerbes bekannt zu machen. Die prachtvollen alten Arbeiten, welche von den Siegern heimgebracht worden sind, reichen nach den Inschriften auf ihnen nicht über die Ming-Dynastie zurück, welche von der zweiten Hälfte des 14. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts China beherrschte. Hieraus darf jedoch nicht geschlossen werden, dass der Zellenschmelz eine der kaiserlichen Hofhaltung vorbehaltene Arbeit gewesen, sondern nur, dass er nicht in denjenigen Theilen des ungeheuren Reiches geübt wurde, aus welchen die europäischen Kaufleute in den ihnen geöffneten Häfen ihre Handelswaaren beziehen durften. In den letzten Jahrzehnten sind denn auch zahlreiche Stücke zu uns gelangt, aus denen geschlossen werden darf, dass die Blüthenjahre des chinesischen Porzellans unter den Kaisern Khang-hi und Kien-lung, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, auch eine Blüthezeit der Zellenschmelz-Arbeit waren, und dass die Technik bis auf den heutigen Tag in flotter, wenngleich durch den sinkenden Geschmack ungünstig beeinflusster Uebung geblieben ist.

Die Palette der Zellenschmelz-Arbeiten Chinas wechselte mit den Zeiten. In den älteren Arbeiten herrschen dunkele Farbtöne, ein tiefes grünliches Blau vor den anderen Farben, daneben Gelb, Violett, Schwarz und ein unreines Weiss. Die metallenen Gefässkörper sind schwer; die Stege sind fein, wirken aber deutlich als die farbigen Schmelze trennende Metalllinien. Dann bereichert sich die Technik, die Palette wird mannigfacher, ein helles Blau tritt in den Vordergrund, gebrochene, zartere Töne werden gewonnen, die farbige Gesammtwirkung ist reich und harmonisch. Dieser Vorzug schwindet in den jüngeren Arbeiten, deren Buntheit oft den gerühmten Farbensinn der Orientalen vermissen lässt. Im Dienste des abendländischen Marktes neuerdings wieder belebt, hat die alte Technik in China sich zu wirklich neuen Schöpfungen nicht aufzuschwingen vermocht. Dieses zu erreichen blieb den findigeren Japanern vorbehalten.

Auch aus Japan hat uns der Handel in früheren Jahrhunderten keine Zellenschmelzarbeiten gebracht, obwohl diese Technik gegen Ende

des 16. Jahrhunderts dorthin aus China gelangt war. Ihre Uebung blieb aber lange Zeit auf Nagoya in Owari beschränkt, welches mit den alten Ausfuhrhäfen keine Verbindungen hatte. Dort ist auch heute noch ihr Hauptsitz und erst seit etwa 20—30 Jahren haben sich ihrer auch die Kaiserstädte Kioto und Tokio und die gewerbreichen Hafenplätze Osaka und Yokohama bemächtigt. Im südlichen Gang.

In den letzten drei Jahrhunderten gehörte die Zellenschmelz-Arbeit nicht in den Kreis derjenigen Techniken, welche vom Aufschwung der Künste emporgehoben wurden; im Vergleich mit dem, was die japanischen Erzgiesser und Thonarbeiter, die Metallciseleure, die Lackmaler, die Schnitzer, die Weber und Sticker schufen, bleiben die Leistungen der Schmelzarbeiter weit zurück; sie gelangen nicht dazu, den chinesischen Einfluss abzustreifen, und erheben sich nicht über das Niveau handwerklicher Tüchtigkeit. In technischer Hinsicht unterscheiden sie sich von ihren chinesischen Vorbildern durch einen aus viel dünnerem Blech gehämmerten Körper, bei welchem daher das Gegen-Email, das bei den massiven Metallgefässen Chinas oft ganz fortbleiben konnte, unerlässlich war. Auffällig ist, dass dieses Gegen-Email die Innenflächen selbst der gebauchten Gefässe oft nicht als einfache Glasur überzieht, sondern auch dort in der Form des Zellenschmelzes auftritt. Die Farben waren anfänglich matt und unrein; einem schmutzigen Weiss wurde grosser Raum gegönnt, daneben erscheinen ein helles, doch trübes Blau, ein stumpfes Grün, Gelb und Ziegelroth.

Später, wohl erst in unserem Jahrhundert, wird der Metallkörper schwerer und ändert sich die Palette, indem jetzt ein dunkles Grün die Gründe füllt und die farbige Harmonie des Ganzen bestimmt; in den verstreuten Grundmustern wirken ein lebhaftes Blau, ein stumpfes Ziegelroth, ein trübes Weiss mit anderen Farben nur an zweiter Stelle. Erst nach der Wiener Weltausstellung v. J. 1873 streift das Shippo-yaki, (d. h. etwa die Arbeit in gebrannten Edelsteinen), wie man den Zellenschmelz in Japan nennt, die technischen Fesseln ab, und erhebt sich zu einer unvergleichlichen Beherrschung der Schmelzfarben und zu freien künstlerischen Schöpfungen. Dabei wird in neuester Zeit freilich der decorative Reiz, welchen die goldenen Trennungslinien der Farbflächen bieten, nur zu sehr einer freien, rein malerischen Behandlungsweise geopfert, so dass die Stege verschwinden, die Schmelzflächen sich ausdehnen und schliesslich das Zellen-Email auf Maler-Email hinausläuft.

Ueber das Verfahren, welches beobachtet wurde, bevor diese allerjüngste Phase der Technik eintrat, hat J. J. Rein gründliche Beobachtungen übermittelt, deren Schilderung sich an den die verschiedenen Stufen der Arbeit vertretenden Stücken unserer Sammlung verfolgen lässt.

Die kupfernen Gefässe werden mit nach innen und aussen übergreifenden Messingrändern versehen, deren Höhe der Dicke der Emailschicht entspricht, welche man aufzuschmelzen beabsichtigt. Auf dem Kupfer werden die Umrisse der Zeichnung mit Bleiweiss vorgezeichnet. Der Vorlage zu dieser Zeichnung folgend biegt man nun schmale Messingstreifen mit Hülfe einer Drahtzange über einer die Vorlage bedeckenden Glasplatte zu allerlei kleinen Formen. Die so gebogenen Streifen werden mit ihrer Schmalseite auf die entsprechenden Stellen der Vorzeichnung am Gefäss befestigt, zuerst vorläufig mittelst eines Klebemittels aus den Wurzelknollen einer Orchidee, danach dauerhafter mittelst eines leicht

Im südlichen Gang.

schmelzbaren Lothes. Nach dieser Arbeit erscheint das ganze Gefäss mit einem Netz flacher Zellen übersponnen. In diese füllt man nun die gepulverten, mit Wasser zu einem Brei angerührten Glasflüsse, bei welcher Arbeit Rein eine Theilung schon ganz nach europäischer Art beobachtete, so, dass jeder Arbeiter immer nur eine Farbe in bestimmte Zellen füllte. Sind die Schmelzfarben lufttrocken, setzt man sie einem ersten Brande aus. Hierbei sinken sie in Folge des Sinterns unter die Fläche der Zellenränder. Nach dem Erkalten füllt man alle Vertiefungen nach, brennt nochmals und wiederholt dieses Verfahren so lange, bis alle Zellen ebenmässig vollgeschmolzen sind. Endlich wird die Fläche abgeschliffen und polirt, wobei den wohlfeileren Arbeiten noch mit Ausbesserungen mittelst Pflanzenwachses und Uebermalens in unlöblicher Weise nachgeholfen wird. Das Brennen der Schmelze erfolgt in kleinen Muffeln, um welche man ohne besonderen Ofen Holzkohlen schichtet, mit Draht befestigt und in Brand setzt. Dieses scheinbar unvollkommene Verfahren gestattet, der Gluth durch Auseinanderreissen der Kohlen plötzlich Einhalt zu thun, was für den Erfolg wesentlich zu sein scheint, um ein Auslaufen der leichtflüssigen Schmelze aus ihren Zellen zu verhindern.

Ein gleiches Verfahren wird bei der erst seit einigen Jahrzehnten, meist in Nagoya, geübten Verzierung von Porzellan- oder Steingutgefässen mit Zellenschmelzen befolgt. Man lässt zu diesem Zwecke die Flächen, welche diesen Schmuck erhalten sollen, ohne Glasur; auch fällt die Löthung fort; die Glasflüsse haften wie Glasuren fest an dem rauhen Thonkörper.

Chinesische Zellenschmelz-Arbeiten.

Grosse Vase, auf dunkel türkisblauem Grund grosse Ranken mit dunkelgrünen Blättern und grossen Palmettenblüthen in Lapislazuli-Blau, Scharlachroth, Gelb, Seegrün, schmutzigem Weiss. Bewegliche Ringgriffe an Platten mit dem ornamental verzierten Tigerkopf, genannt Hau-tëen. 16.—17. Jahrhundert.

Kümmchen; auf hellblauem Grunde, vielfarbige Ranken mit vorherrschendem Grün. 18. Jahrhundert. Wasserkumme; innen Lotospflanzen und monströse Goldfische, bunt in blassblauem Grund mit metallenen Wellenlinien; aussen vielfarbige Ranken in hellblauem Grund. 18.—19. Jahrhundert. Dose, bunte Pfirsichzweige auf ziegelrothem Grund mit goldenem Mäandermuster. 19. Jahrhundert. Ein Paar Flaschenvasen, gebuckelt, vielfarbige Päonienbüsche und Ranken in weissem Grund mit goldenem Mäandermuster; Arbeiten von Teuo-Tcheng in Peking, ca. 1880.

Silbernes Döschen mit Drahtemail, vorwiegend hellblau und hellgrün. Neuzeitige Arbeit von der Insel Hainan.

Japanische Zellenschmelz-Arbeiten.

Zellenschmelzarbeiten auf Kupfer. Niedriger Topf mit Deckel, innen und aussen mit vielfarbigem Drachen und fabelhaften Fischen auf mit bunten Wölkchen bestreutem Grunde. Stumpfe Farben. — Zwei Tässchen von ähnlicher Arbeit, innen Silberblech. 17. — 18. Jahrhdt. — Schüssel, mit geometrischen Mustern in zweierlei Blau, Ziegelroth, Graugelb und schmutzigem Weiss auf dunkelgrünem, mit zarten Blätterranken übersponnenem Grunde, Mitte des 19. Jahrhdts. — Schlanke Vase mit Raubvogel auf Kiefer, Cycasstämmen und Eibischstauden in Dunkelblau, Hellgrün, Ziegelroth auf dunkelgrünem Grunde. ca. 1870.

Ein Paar Vasen, mit Päonienbüschen und kleinen Vögeln in lebhaften Farben auf schwarzem Grunde; ca. 1880. Ein Paar Schüsseln, mit beschneiten Gartenansichten, nur die Vögel und Einzelheiten, sowie das Randmuster ganz ausgeführt, die Zellen im Uebrigen nur theilweise gefüllt, ca. 1885.

Im südlichen Gang.

Vase mit aufgelötheten Metallbändchen ohne Schmelzfüllung. Satz von sechs Servietten-Ringen zur Veranschaulichung des stufenweis vorschreitenden Verfahrens, feine Arbeit von Y. Namikawa in Kioto 1889. (Gesch. des Herrn R. H. Kaemp.) Kleines Gefäss mit feinstem Zellenschmelz aus Nagoya; 1891. (Gesch. des Herrn Dr. Ed. Hallier).

Zellenschmelzarbeiten auf Thon: Kumme von Porzellan, aussen mit geometrischen Grundmustern in lebhaften Farben, ca. 1875. Zwei Vasen von Steingut in Kürbisflaschenform, mit geometrischen Mustern in eckigen und Blumenstücken in geschweiften Feldern, ca. 1877. Deckeltopf von Porzellan, mit Fohovögeln und Blumen an schwarzbeblätterten Ranken auf hellgelbem Grunde. ca. 1879.

Chinesiche Anbietplatte, Maleremail auf Kupfer, in zarten Farben mit vorwiegendem Rosa und Hellblau. 18. Jahrhundert. Länge 29 cm.

Auch das Maler-Email gilt in China nicht als eine landeswüchsige Kunst. Seine Bezeichnung „Fo-lang-kien-yao", d. h. incrustierte Porzellane der Franken" weist auf die Einführung aus dem Abendlande. Wahrscheinlich sind die europäischen Missionare die Lehrmeister dieser Kunst gewesen. Das 18. Jahrhundert, die Regierungszeit des Kaisers Kien-lung war die Zeit ihrer Blüthe. Die auf weissem, über getriebenes Kupfer geschmolzenem Emailgrunde in hellen Farben ausgeführten Malereien folgen im Allgemeinen dem Geschmack der wegen des vorherrschenden Rosenroth als „rothe Familie" bezeichneten Porzellane derselben Zeit. Wie viele der letzteren sind auch die emaillirten Gefässe damals in Menge für die Bedürfnisse des europäischen Marktes angefertigt worden.

Theekessel mit Untersatz für eine Spritlampe, bemalt in den Farben des Porzellans der „rothen Familie", mit Go-Spielern und musicirenden Frauen. Arbeit des 18. Jahrhunderts für Europa. — Rechteckige Anbietplatte, bemalt mit Fasan und Päonienbüschen, in den zarten Farben des Eierschalen-Porzellans der „rothen Familie" (S. d. Abb.) — Zwei Kummen, bezeichnet Kien-lung-nëen-che.

Im südlichen Gang.

In Indien ist die Verzierung der Flächen von Gefässen oder Schmuckstücken aus edlen Metallen durch Einschmelzen farbigen Glasflusses in eingemeisselte und eingravirte Vertiefungen seit alter Zeit mit hoher Vollendung geübt worden. Als die vollkommensten Emailarbeiten dieser Technik, deren smaragdenes Grün, feuriges Rubinroth und leuchtendes Blau nirgend übertroffen worden, gelten diejenigen von Jaipur in Rajputana.

Zu Pertabghar in Rajputana überschmilzt man Silber- oder Goldplatten mit einer dicken Schicht grünen Emails, und drückt in dieses vor dem Erkalten aus dünnen Goldplättchen geschnittene Ornamente und Figuren, welche nachträglich gravirt werden.

Huka, Wasserbehälter für eine Tabakspfeife, aus Silber, mit blauem und grünem durchsichtigen Grubenschmelz, welcher die Gravirung der vertieften Flächen durchschimmern lässt. Indien. Alte Arbeit. Höhe 20 cm.

Altegyptische Salbflasche aus grün glasirtem Thon; linsenförmig, an dem mit Lotoskelchen geschmückten Halse kleine Hundsaffen; auf der Kante eine Bandverzierung aus ineinandergeschobenen Kelchen und eine hieroglyphische Inschrift. 1/2 nat. Gr.

Die Keramik.

(Uebersicht ihrer Geschichte.)

In allen Welttheilen haben die Völker, wenige ausgenommen, denen die Natur ihres Landes den geeigneten Rohstoff versagte, schon auf einer sehr frühen Stufe den Thon zu Hohlgefässen geformt und diese durch Feuer gehärtet. Der ganze Entwicklungsgang des Menschengeschlechtes lässt sich an den Thonarbeiten verfolgen wie an keinem anderen Erzeugnisse des Kunstgewerbes; denn nicht der Zerstörung durch Luft und Wasser ausgesetzt wie die Arbeiten aus Holz oder anderen pflanzlichen oder thierischen Stoffen, und ohne stofflichen Werth, welcher den Menschen reizen könnte, die Form zu zerstören, um ihren Stoff neu zu gestalten, sind die Thonarbeiten die unvergänglichsten Denkmäler des menschlichen Kunstfleisses aller Zeiten. Südliche Säle.

Infolge der natürlichen Verwitterung thonerdehaltiger Gesteine entstehen die wasserhaltigen Thonerdeverbindungen, aus denen der Töpferthon besteht. Je nach der verschiedenen Zusammensetzung der Ursprungsgesteine, dem Grade ihrer Verwitterung, dem Einfluss ausschlemmenden Wassers oder mechanischer Beimengung von Sand, Eisenoxyd und anderen Stoffen sind die Bestandtheile des natürlichen Thones äusserst mannigfache. Schon diese Voraussetzungen führen zu einer überaus grossen Mannigfaltigkeit des Körpers der Thonwaaren. Je nachdem der Thon nur eines leichteren Brandes bedarf und auch nur einen solchen verträgt, weil er bei stärkerer Gluth schmelzen würde, je nachdem er unschmelzbar im Scharffeuer eine steinharte thonig-kieselige Masse ergiebt oder, theilweis zusammengesetzt

Südliche Säle. aus schmelzbaren Bestandtheilen, zu einer durchscheinenden Masse versintert, ergeben sich grosse Gruppen der Thonarbeiten, welche anfänglich mehr oder minder örtlich an die Fundstätten der Rohstoffe gebunden erscheinen, im Allgemeinen aber in jener Reihenfolge den geschichtlichen Gang der Töpferkunst bezeichnen.

Die Nothwendigkeit, Gefässe der ersteren Art gegen das Einsaugen und Durchsickern der Flüssigkeiten, als deren Behälter sie dienen sollten, zu schützen, und nicht minder das Bestreben, die rohgebrannten Thongefässe zu verschönern, führten dazu, dieselben mit einer undurchlässigen Schicht zu überziehen, sei es mit einer sehr dünnen firnissartigen, oder mit einer glasigen oder mit einer dickeren emailartigen, immer aber durch Hitze aufgeschmolzenen Haut. Je nach der Anwendung dieser verschiedenen Glasuren ergeben sich weitere Gruppen von Thongefässen, welche im Grossen und Ganzen auch in dieser Reihe einander folgen, jedoch ohne stets einander abzulösen, denn von einigen, im Laufe der Jahrhunderte verlorenen Verfahren abgesehen, bedeutet jede Neuerung der keramischen Technik zugleich eine Mehrung des technischen Schatzes der Menschheit im Allgemeinen. So verfügt die Keramik am Ausgang des 19. Jahrhunderts nahezu über die gesammten Errungenschaften, welche die geschichtliche Betrachtung dieses Kunstgewerbes an uns vorüberziehen lässt, womit freilich nicht gesagt werden soll, dass unsere Zeit immer einen gleich guten Gebrauch von denselben zu machen versteht, wie in den früheren Zeiten, da die keramischen Künstler mit beschränkten Hülfsmitteln ringen mussten und eben dadurch Gelegenheit fanden, sich in der Beschränkung als Meister zu bewähren.

Auf der untersten Stufe der Töpferkunst knetete man den seinen natürlichen Fundstätten entnommenen unreinen Thon aus freier Hand zu den einfachen Formen, auf welche der Gebrauchszweck hinwies. Die früh erwachende Zierlust musste sich begnügen, in den noch weichen Thon Striche oder Punkte oder kleine Zierathen einzudrücken, welche der im Feuer gehärtete Thon festhielt. Dieser Stufe entspricht die Mehrzahl der Thongefässe, welche als Beigaben bestatteter oder als Behälter der Reste verbrannter Todten aus Gräbern vorgeschichtlicher Zeit in ungeheurer Menge sowohl in unserer Gegend, wie über die ganze alte und neue Welt verstreut, auf uns gekommen sind.

Eine völlige Umwälzung trat durch die Erfindung der Töpferscheibe ein. Anfänglich nur eine einfache auf senkrechter Welle mit der Hand drehbare Scheibe, wie sie auf altägyptischen Wandbildern abgebildet, von Homer bei der Schilderung eines wirbelnden Rundtanzes vergleichsweise erwähnt wird, erhält sie schon früh die noch heute übliche Einrichtung. Bei dieser setzt der Töpfer die unten an der Welle befestigte grosse Tretscheibe mit dem Fuss in Umdrehung und formt den Thon auf der kleinen, oben auf der Welle angebrachten Scheibe, indem er einen Thonklumpen auf dieselbe legt, beide Daumen in dessen Mitte drückt, mit den Handflächen der äusseren Wandung des durch die Schwungkraft sich bildenden Hohlkörpers folgt und denselben in die Höhe zieht und formt. Durch geschickten Druck der Hand und allerlei einfache Werkzeuge lassen sich auf diesem Wege unzählige Hohlkörper von kreisrundem Querschnitt gestalten, vom flachen Teller bis zur schlanken Vase; nur langhalsige, engmündige Gefässe und solche von unrundem Querschnitt bleiben der

Töpferscheibe ebenso fremd, wie sie dem geblasenen Glase eigenthümlich sind. Gestattete das neue Verfahren, die Wände dünner zu machen, als beim Kneten, so suchte man nun auch den Thon durch Schlemmen von seinen gröberen Beimengungen zu reinigen, damit er gebrannt einen möglichst festen und gleichmässig feinkörnigen Scherben ergebe. Zur höchsten Vollendung erhebt sich auf dieser technischen Stufe die griechische Keramik, „deren Glorie nicht die vielgepriesene Kunst, womit sie ihr Werk ausgestattet, sondern dieses Werk als Ganzes ist, als Resultat der freiesten, bewusstvollsten und vollkommensten Beherrschung aller zwecklichen, stofflichen und technischen Vorbedingungen der Form“ (Semper). Südliche Säle.

Die Aegypter wandten für ihre porösen Thongefässe schon einen glasigen, durch Metalloxyde blau oder grün gefärbten Ueberzug an. Assyrer und Babylonier verstanden schon früh, ihre Thonarbeiten mit zinnoxydhaltigem, emailartigem Glasfluss zu überschmelzen. Die Griechen dagegen kannten keine Glasur im eigentlichen Sinne, sondern glätteten ihre Gefässe auf das sorgfältigste und gaben ihnen einen ganz dünnen Ueberzug eines Natronsilicats, welcher nur matt firnissähnlich, ohne Glasglanz wirkt, aber hinreicht, sie undurchlässig zu machen.

Der Natur des Scherbens nach bezeugt die römische Töpferwaare keinen technischen Fortschritt; wohl aber wird die Anwendung der Hohlformen und damit die erhabene Verzierung der Thongefässe weiter ausgebildet. Glasige Ueberzüge, richtige Bleiglasuren kommen vor, jedoch ohne nach der künstlerischen Seite hin ausgenutzt zu werden. Auch die Emailglasuren überschreiten zur Zeit der römischen Weltherrschaft noch nicht ihr asiatisches Ursprungsland.

Erst im Mittelalter lernt Europa, welches damals nur Bleiglasuren anwandte, von den über Nordafrika nach Spanien und Sicilien vordringenden mohammedanischen Eroberern die Herstellung der Zinnglasur und damit der echten Fayence. Mit dieser technischen Erweiterung hub die keramische Arbeit zu neuem künstlerischen Fluge an. Auf ihr, auf dem Ueberzug eines porösen Thonkörpers mit einer Emailhaut, welche durch Zinnoxyd in der Masse weiss gefärbt ist und durch verschiedene Metalloxyde farbig decorirt wird, beruhen die spanisch-maurischen Fayencen des Mittelalters, die plastischen Thonarbeiten der della Robbia und der Majolica-Maler der italienischen Renaissance, die Fayencen der Holländer des 17. Jahrhunderts, die Rouener und Nürnberger Fayencen des 18. Jahrhunderts und eine unübersehbare, nach Ort und Zeit und künstlerischem Einfluss verschiedene Menge anderer Waaren, welche alle nach dem verwerflichen, weil irreleitenden Brauch der keramischen Handbücher unter der Benennung „gemeine Fayence“ zusammengefasst zu werden pflegen — nur deswegen, weil der technische Fortschritt es im 18. Jahrhundert dahin gebracht hat, eine Thonwaare zu schaffen, welche aus harter, thonig-kieseliger, mit dem Messer nicht ritzbarer, sich weissbrennender feinerer Masse mit durchscheinender bleihaltiger Glasur besteht, und der echten alten Fayence wohl oberflächlich ähnlich sieht, aber nicht auf ein halbes Jahrtausend der Erfolge in treuem Dienste der Kunst zurückblickt.

Besser ist es, fürderhin Fayence schlechthin zu nennen, was seit Jahrhunderten diesen Namen in Ehren trägt, und die als feine Fayence von der Zeit her, als dieses Beiwort Fabrikanten-Reclame war, mitgeschleppte Benennung fallen zu lassen und dafür schlechthin „Steingut“ zu setzen,

Südliche Säle. welches Wort so ziemlich herrenlos ist, da die Fayence dieses Doppelwortes nicht bedarf und der verkehrte Brauch, das Steinzeug auch Steingut zu nennen, überwunden ist.

Während die Töpferkunst der italienischen Renaissance in den Fayencen ihren klassischen Ausdruck fand, wurde in den deutschen Ländern an beiden Ufern des Niederrheins eine andere Töpferwaare, das Steinzeug, grès cérame der Franzosen, künstlerischer Gestaltung entgegengeführt. Da der Thon, welcher in Lagerstätten jener Gegend gegraben wurde, sich unschmelzbar erwies und einen sehr harten, undurchlässigen, mit dem Messer nicht ritzbaren Scherben gab, bedurfte man, um die aus ihm auf der Scheibe gedrehten Gefässe für Flüssigkeiten nutzbar zu machen, keiner Glasurhaut. Nur des gefälligeren Ansehens halber gab man ihnen entweder eine leichte glasige Haut, welche sich während des Brandes durch die Einwirkung verdampfenden Salzes auf den Kieselgehalt der Masse entwickelte, oder man überschmolz sie mit einem verglasenden Ueberzug, welchem nur solche färbende Metalloxyde zugesetzt waren, die dem für das Brennen des Scherbens erforderlichen Scharffeuer widerstanden. So nach der malerischen Seite in der Decoration beschränkt, bildete man, anknüpfend an die Technik der deutschen Töpfer römischer Zeit, die Reliefverzierung mittelst Hohlformen aus. Im 17. Jahrhundert brannte man in einigen Gegenden Deutschlands den Reliefs der Steinzeuggefässe nachträglich noch buntgefärbte Schmelze auf, jedoch ohne mit diesem Verfahren künstlerische Wirkungen zu erreichen.

Auch bei denjenigen deutschen Töpferarbeiten, welche aus einem nach dem Brande porösen Thon gedreht wurden, herrscht zur Zeit der Renaissance die Verzierung mit einzeln geformten und aufgeklebten Reliefs. Man überschmolz den Grund und die Zierathen mit mannigfach und kräftig gefärbten Glasflüssen, unter denen auch die weisse Zinnglasur vorkommt, aber man verwendete letztere nur selten, wie bei den Majoliken als Grund einer gemalten Decoration.

Einer verwandten Richtung folgen auch diejenigen Töpferarbeiten der französischen Renaissance, welche nach ihrem Erfinder Bernard Palissy bezeichnet werden. Auch die diesem Meister zugeschriebenen Gefässe sind zunächst plastisch verziert, bald als Ganzes aus Hohlformen gewonnen, bald nach der Art der gleichzeitigen deutschen, an den Namen des Nürnberger Töpfers Hirschvogel geknüpften Krüge, mit einzeln geformten Reliefs. Die farbigen Glasuren dienen auch bei ihnen nur, um die erhabenen Zierathen zu beleben und von ihren anders gefärbten Gründen abzuheben.

Eine ganz vereinzelte Stellung nehmen die in dem zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts in Frankreich entstandenen Töpferwaaren ein, welche früher als Fayencen Henri II., dann als Fayencen von Oiron bezeichnet wurden, neuerdings aber Fayencen von Saint Porchaire genannt werden. Auch bei diesen, aus feinem sich weiss brennenden Thon gearbeiteten Gefässen werden plastische Zierathen verwendet. Ihnen eigenthümlich ist aber die Verzierung der Flächen mit dunkelgefärbten zierlichen Flachornamenten, vorwiegend Mauresken d. h. Bandverschlingungen, deren Zwischenräume mit zarten Ranken gefüllt sind. Man drückte diese Ornamente meistens mit Stempeln, welche an die gleichzeitigen Buchbinderstempel erinnern, in den noch weichen Thon leicht ein, füllte die Ver-

tiefungen dann mit schwarzer, brauner, ziegelrother Farbe und überzog das Ganze mit einer feinen durchsichtigen Glasur, welche die Ornamente und den gelblichen Thongrund zur vollen Geltung kommen liess. Hie und da gab man Einzelheiten der plastischen Theile noch blaue oder grüne Färbung. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei diesem eigenartigen Steingut um die Schöpfungen eines unabhängigen Künstlers, welcher seine Modelle nicht wiederholte, jedem neuen Stücke neue Gestalt und neue Verzierungen gab, auch nicht für den Markt, sondern nur für vornehme, durch die angebrachten Wappen erkennbare Besteller thätig war. Daher waren diese reizvollen Gefässe schon zur Zeit ihrer Anfertigung in einer Werkstatt zu Saint Porchaire (Département Deux Sèvres) hochgeschätzt und sind noch heute die grössten Kostbarkeiten keramischer Sammlungen. Südliche Säle.

Das 17. Jahrhundert brachte der keramischen Technik keinen wesentlichen Zuwachs, nur neue Anwendungen überlieferter Verfahren. Während die Majoliken der Italiener dem Verfalle zueilten, um sich erst gegen Ende dieses Abschnittes auf neuen Wegen wieder zu erholen, entwickelte sich in der holländischen Stadt Delft eine neue, für den Weltmarkt arbeitende Fayence-Industrie und blühten in Frankreich, in der Schweiz, in Deutschland Werkstätten mit örtlich beschränkteren Erfolgen.

Um das Jahr 1700 beginnt ein neuer keramischer Grundstoff einen völligen Umschwung herbeizuführen, welcher der bis dahin für die kunstvolleren Arbeiten in Europa allein herrschenden Fayence fortan ihr Gebiet streitig machte. Schon während des Mittelalters waren aus dem fernen China bisweilen Gefässe von einer durch ihre Härte und durchscheinende Weisse sich von allen europäischen Töpferwaaren unterscheidenden Masse gelangt. Häufiger wurden die Gefässe aus dieser schon früh „Porzellan“ benannten räthselhaften Masse, als sich im 16. Jahrhundert durch die Eröffnung des Seeweges nach Ostindien der Handel mit dem östlichen Asien zu entwickeln begann. Sie blieben aber immer noch selten und kostbar genug, um die Herstellung einer ähnlichen Waare in Europa selbst begehrenswerth und lohnend erscheinen zu lassen. In Florenz schon im 16. Jahrhundert zu diesem Zweck angestellte Versuche ergaben in dem sogen. Mediceer-Porzellan nur ein Surrogat, welches mit äusserlicher Aehnlichkeit nicht die inneren Vorzüge des echten Porzellanes verband. Während des 17. Jahrhunderts überschwemmten Holländer und Portugiesen Europa mit chinesischem und japanischem Porzellan; der ästhetische Einfluss seiner malerischen Decoration machte sich wohl in der europäischen Fayence nachdrücklich geltend, technisch aber kam man seiner Nachahmung nicht um einen Schritt näher. In Frankreich um das Jahr 1700 zu diesem Zwecke angestellte Versuche brachten es nicht weiter, als schon den Italienern im 16. Jahrhundert gelungen war. Erst als die planmässigen Versuche des Deutschen Böttger durch die Entdeckung einer Lagerstätte des für das echte Porzellan nothwendigen Kaolin-Thones auf sächsischem Boden gekrönt waren, gelang i. J. 1709 die Herstellung einer dem ostasiatischen Porzellan durchaus vergleichbaren kaolinhaltigen harten, durchscheinenden weissen Masse mit farbloser, harter, feldspathiger Glasur.

Diese Entdeckung bezeichnet einen Wendepunkt in der Entwickelung der Keramik. Während der ersten Hälfte des Jahrhunderts blieb die neue Waare ein fast ausschliessliches Privileg ihrer Geburtsstätte Meissen, neben welcher nur wenige andere Manufacturen, Wien und Venedig, mit bescheideneren

Südliche Säle.

Erfolgen hervortreten. Um die Mitte des Jahrhunderts aber schiessen Porzellan-Manufacturen überall in Deutschland wie Pilze nach dem Regen hervor, und wo es trotz Allem mit der durchscheinenden echten Masse nicht glücken wollte, versuchte man wenigstens unter ihrer Firma Nachahmungen in Fayence herzustellen. Mit letzterer ging, nicht zum mindesten beeinflusst durch diesen Wetteifer, eine Wandelung vor. Hatte in früheren Jahrhunderten die künstlerische Decoration der Fayence auf den wenigen färbenden Metalloxyden beruht, welche die zum Schmelzen des Zinnemails nöthige Gluth, ohne zersetzt zu werden, vertragen, so führte nunmehr das Streben, es der Vielfarbigkeit der Porzellan-Malereien gleich zu thun, zu gesteigerter, fast ausschliesslicher Anwendung solcher Metalloxyde, welche, da sie das Scharffeuer nicht vertragen würden, erst auf die schon gebrannte Glasur gemalt und in einem besonderen, leichteren Brande befestigt werden. Diese Decoration mit „Muffelfarben" verdrängt nunmehr das ältere Verfahren.

Als bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die deutsche Porzellan-Industrie ihren Höhepunkt erreicht hatte und in Strassburg und Marseille der für die übrigen französischen und deutschen Fayence-Fabriken fortan tonangebende neue Geschmack festgestellt worden war, entfaltete sich in den Ländern europäischer Cultur eine keramische Gründer- und Erfinderwuth, wie nie zuvor und nie seither. In Frankreich führt das zunächst vergebliche Streben, die Meissener Masse zu erreichen, zur Erfindung eines Surrogates aus einer Glasfritte mit Thonzusatz und weicher Bleiglasur, der pâte tendre, auf welcher der Ruhm der Manufactur von Sèvres beruht. Für farbige Decoration in Folge der Leichtflüssigkeit ihrer mit den färbenden Metalloxyden verschmelzenden Bleiglasur ein dem harten deutschen Porzellan in gewisser Hinsicht überlegener Körper, stand diese pâte tendre aber der Weichheit ihrer Glasur wegen doch für Gebrauchszwecke hinter der deutschen Masse zurück, und vollends konnte sie ihrer unplastischen Beschaffenheit und der abstumpfenden Glasur halber niemals kunstvollen Werken der kleinen Plastik dienen, wie sie aus Meissen und ihren Tochter-Manufacturen in die Welt gingen. Nur in unglasirtem Zustande — als Biscuit — konnte die Sèvres-Masse plastische Arbeiten liefern. Wie in Deutschland an Meissen, knüpfen sich auch in Frankreich an Sèvres Gründungen in anderen Städten, ohne jedoch gegenüber der privilegirten königlichen Anstalt aufkommen zu können, so dass Frankreichs keramischer Ruhm um diese Zeit, von Sèvres abgesehen, ganz in seinen, von dessen Privilegien nicht berührten Fayencen beruht.

Um dieselbe Zeit tritt auch England, das bis dahin auf dem keramischen Arbeitsfelde wenig geleistet hatte, in den Wettbewerb ein, und dies mit so durchschlagendem Erfolge, dass gegen Ende des 18. Jahrhunderts die englische Keramik tonangebend auch für das Festland wird. Von höchster Bedeutung war hierbei die Einführung einer neuen Waare, von farbloser, harter, weisser Masse mit durchsichtiger Glasur, des englischen Steingutes, dem nur jene Masse, nicht seine künstlerische Durchbildung den Namen „feine Fayence" eingetragen hat. Als Gebrauchswaare der Fayence vorzuziehen und viel wohlfeiler als das Porzellan, überdies durch das neu erfundene Druckverfahren zu billiger und doch scheinbar reicher Decoration veranlagt, trat das englische Steingut so erfolgreich mit beiden in Wettbewerb, dass man den Untergang der alten, künstlerischen, aber nun als „gemein" bei Seite geschobenen echten Fayence gegen das Ende des

Jahrhunderts auf Rechnung des Steingutes stellen darf, und auch das Porzellan empfindliche Einbusse erlitt. Man versuchte ebenso eifrig, wie ein halbes Jahrhundert früher Porzellan-Manufacturen, gegen Ende des Jahrhunderts Steingut-Manufacturen aller Orten in's Leben zu rufen. Südliche Säle.

In seinen Bemühungen, das echte Porzellan nachzuerfinden, nicht erfolgreich, gelangte England annähernd um dieselbe Zeit wie Frankreich, dazu, ein eigenartiges Surrogat aus weissem Thon mit Knochenerde zu erfinden. Dieses weiche englische Porzellan, dessen blei- und borsäurehaltige Glasur, ähnlich wie die Sèvres-Glasur eine sehr günstige Grundlage für farbige Decoration bot, stand auch dann noch im Mittelpunkt der englischen Porzellan-Manufactur des 18. Jahrhunderts, als man sich der Bedeutung des Kaolin-Zusatzes bewusst geworden und diesen zu beschaffen in der Lage war. Aus den zahlreichen neuen Massen, deren Erfindung sich meistens an den Namen Josiah Wedgwood's knüpft, ragt im letzten Viertel des Jahrhunderts die Jasper-Waare, eine Art Steinzeug, hervor, welches durch einen überwiegenden Zusatz von Schwerspath die dem Porzellan abgehende Fähigkeit, sich in der Masse färben zu lassen, erhalten hat. Der Ruhm dieser Jasper-Waare beruht jedoch vorwiegend auf der hohen künstlerischen Durchbildung, welche ihr Erfinder ihr angedeihen liess.

Um das Jahr 1800 herrschen das harte Porzellan und das Steingut nach englischer Art nahezu ausschliesslich in der Keramik des europäischen Festlandes. Lange behaupten sie diesen Vorrang, bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein neues, an die erste Weltausstellung anknüpfendes Leben anhebt. Allmählich erinnert man sich in Vergessenheit gerathener, alter technischer Errungenschaften, versichert sich wieder ihres Gebrauches und fügt endlich, gestützt auf die Macht des chemischen Wissens unserer Zeit, eine Reihe neuer Erfindungen hinzu, von denen jedoch nur sehr wenige zugleich auf neue künstlerische Wege leiten. An der Spitze dieser wenigen technischen Neuheiten steht das vor etwa 20 Jahren von Solon aus Paris nach England überführte, dann auch in Deutschland (Berlin) geübte Verfahren des Pinsel-Reliefs, bei welchem eine bereits zu deutsch-römischer Zeit in roher Form auftretende Technik in den Dienst der Kunst tritt.

Porzellandose; auf dem Deckel weisses Pinselrelief auf graurosa Grund. Neuzeitige Arbeit der Kgl. Porzellanmanufactur in Berlin.

Spät-attischer Krater mit rothen Figuren in schwarzem Grund.
Höhe 0,285 m.

Die griechischen Vasen.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Die Töpferarbeiten der Länder altgriechischer Cultur sind nicht nur in ihrem bildlichen Schmuck als Quelle unserer Kenntniss der Mythologie, des Gottesdienstes und des Alltagslebens der Griechen bedeutsam; in ihren Formen, deren Mannigfaltigkeit eine fast unbegrenzte ist, liefern die antiken Gefässe ein nicht minder lehrreiches Studienmaterial für die Geschichte der Kunsttöpferei, wie für unsere keramischen Gewerbe, ohne dass sie jedoch als direkt nachzuahmende Vorbilder angesehen werden dürften. Der Wissenschaft bieten sie viele, noch zu lösende Fragen nach ihrer Entstehung in den Mutterstädten oder den Kolonien, nach der Zeit ihrer Anfertigung und nach den technischen Verfahren bei ihrer Herstellung.

Das Mischen verschiedener natürlichen Thone miteinander, mit Sand oder Mergel, das Waschen und Kneten der Mischung bis zu völliger Gleichmässigkeit der Masse, das Zerstören der organischen Verunreinigungen durch langsame Fäulniss waren schon damals ebenso in Uebung, wie in den Folgezeiten der keramischen Kunst. Wo die Natur die geschätzte warme, rothe Farbe des Thones nicht ergab, wurde durch Zusatz von Eisenoxyd nachgeholfen. An Stelle des ursprünglichen Formens aus freier Hand trat früh das schon in der Ilias erwähnte Drehen auf der Töpferscheibe, deren bestimmender Einfluss in den edlen Formen der antiken Gefässe

zu stilvollerer Geltung gelangte, als je nachher zu Zeiten, da eine nach neuen Richtungen entwickelte Technik die keramische Kunst in neue Bahnen lenkte.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Die meisten der Gefässe zeigen entweder schwarze Figuren auf dem rothen Thongrund oder schwarzgrundige Flächen mit ausgesparten rothen Figuren. Bei jenem, dem älteren Verfahren, entwarf der Maler seine Zeichnung in sicheren Umrissen auf dem in einem leichten Verglühbrande gehärteten Thon, umzog die Zeichnung dann auf der Innenseite der Figuren mit breitem Pinsel, füllte die Flächen vollends mit dem schwarzen Firniss aus, ritzte darauf die Einzelheiten des Kostüms und der Muskulatur mit spitzem, die schwarze Farbe entfernenden Griffel in die Silhouette und gab durch einen schärferen Brand dem Gefäss die völlige Härte und dem schwarzen Firniss den feinen Glanz. Die Einförmigkeit dieser schwarzfigurigen Malerei suchte man schliesslich noch durch stellenweis aufgesetztes Weiss und Roth zu beleben.

Bei den jüngeren Vasen mit rothen Figuren auf schwarzem Grund wurde das entgegengesetzte Verfahren beobachtet, indem die Umrisse äusserlich mit schwarzem Firniss breit gerändert, dann der Grund zwischen den Figuren vollends ausgefüllt und endlich die Einzelheiten der Zeichnung statt mit dem Stifte ausgekratzt, mit dem Pinsel eingemalt wurden. In der Blüthezeit wurde bei dieser Art der Vasenmalerei die erste Skizze nicht mit dem Pinsel aufgetragen, sondern mit einem Griffel ganz leicht in den nicht völlig erhärteten Thon geritzt, dann erst der Pinsel genommen, aber nicht zu nur mechanischem Nachziehen der vorgeritzten Anlage, die vielmehr nur die allgemeine Vertheilung der Zeichnung auf der Fläche angab. Mit dem Verfall der Kunst schwinden auf den Vasen die Spuren dieses Vorritzens des Entwurfes. Die Bestandtheile der schwarzen Farbe sind noch nicht mit Sicherheit ermittelt; vermuthlich bestand sie aus Eisenoxyd und Mangan; wahrscheinlich ist auch, dass der feine Glanz der besten Vasen durch eine leichte, farblose Salzglasur hervorgebracht wurde. Wichtig ist, dass die Künstler nicht mit aufgestütztem Arm, sondern mit frei erhobener Hand malten.

Attische Amphora mit rother Figur in schwarzem Grund. Höhe 0,305 m.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Das Brennen erfolgte in kleinen gemauerten Oefen, unter deren Wölbungen man die Gefässe mit aller Vorsicht aufstellte, um die einzelnen Stücke vor jeder Berührung mit anderen zu schützen.

Was die Decoration der antiken Vasen betrifft, so wiegen figürliche Darstellungen vor. Daneben findet sich aber auch ein grosser Reichthum an Ornamenten: Lotosblüthen und -Knospen, Epheu- und Weinranken, Palmetten und Palmettenbänder, Eier- und Perlstäbe, Wellenornament, Mäander u. a. m. Ihren Platz haben diese Verzierungen vorzugsweise am Hals und am Unterrand sowie an und unter den Henkeln der Gefässe. Vielfach sind die Vasen mit Inschriften versehen: den Namen der Töpfer und Maler, den Namen der dargestellten Personen, auch wohl mit Trinksprüchen, endlich mit Namen der jeunesse dorée und berühmter Schönheiten.

Gefunden werden die meisten Vasen in Gräbern, wo sie bei der Bestattung um die Leiche herum aufgestellt wurden. Ja, eine grosse Zahl der in den Museen vorhandenen Gefässe hat überhaupt niemals dem Gebrauch der Lebenden gedient, sondern wurde eigens zur Mitgabe bei der Bestattung gearbeitet. Manche Grabgefässe sind denn auch, da an ihrer praktischen Verwendbarkeit nichts lag, ohne Boden gearbeitet.

Der Besitz unseres Museums an griechischen Töpferarbeiten genügt nicht, die Entwickelungsgeschichte dieses wundersamen antiken Kunstgewerbes in den Wandlungen seiner Technik und seiner Stilrichtungen auch nur annähernd zu veranschaulichen.

Von den ältesten Vasengattungen, welche erst die jüngste archäologische Forschung aus dem dunklen Bereich prähistorischen Völkerlebens in historisch fassbare Epochen hereinzuziehen beginnt, fehlen dem Museum noch Beispiele für die nach ihrem ersten und Hauptfundort sogenannten „mykenischen“ Vasen, Gefässe, welche durch eine nur wenig stilisirte Nachbildung alles dessen, was an Pflanzen und Thieren das Meer beherbergt, interessante Denkmäler eines an den griechischen Meeresgestaden einst lebenden Volkes sind. Das geometrische Ornamentationsprinzip, das auch schon in dieser ältesten Zeit eindringt, aber in Attika eine besonders charakteristische Weiterentwickelung in den sogenannten „Dipylonvasen“ findet, können wir in der Sammlung zwar nicht an dieser Gruppe studiren, wohl aber an zwei anderen Vasenklassen ältester Zeit. Es sind dies die cyprischen Gefässe mit ihren auf rothen Thon gemalten concentrischen Kreisen und Horizontalringen und zweitens die alt-apulischen Vasen, von denen einige noch aus freier Hand ohne Anwendung der Scheibe geformt sind. Die korinthischen Vasen mit ihren dem Formenschatz vorderasiatischer Teppichwirkerei entnommenen Thierfriesen fehlen wiederum, und auch die attischen schwarzfigurigen Vasen sind nicht genügend vertreten. Aus der Zeit der attischen rothfigurigen Malerei sind dagegen einige gute Beispiele vorhanden, welche diese eigentliche Blüthezeit hellenischer Keramik, die etwa mit dem Ende der Pisistratidenzeit anhebt, sowohl in der anfänglich strengeren Formengebung als in der Zeit des „schönen Stiles“ vorführen.

Um so reichlicher sind die unteritalischen Werkstätten, deren Erzeugnisse mit der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. die sinkende attische Fabrikation ablösen, in der Sammlung vertreten. Die Gräber Campaniens, Lucaniens und besonders Apuliens sind es, welche diese von der bisherigen Uebung sich weit entfernenden Gefässe hergegeben haben.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Apulische Kanne mit roth ausgesparter und weissaufgesetzter Malerei in schwarzem Grunde. Höhe 0,350 m.

Die ursprüngliche Strenge wird aufgegeben, die Malereien der Vasen verweichlichen, die Fülle der Figuren artet zur Ueberladung aus. Im Ornament, welches oft grosse Flächen überspinnt, fallen perspectivisch gezeichnete, in vielfach gerollte Spiralen verlaufende Ranken und elegante Palmetten auf, zwischen denen nicht selten ein Frauenkopf einem grossen Blattkelche entwächst — ein den Vasen des eigentlichen Griechenlands fremder Schmuck. Die Einfachheit der rothen Figuren in schwarzem Grund genügt nicht mehr; man belebt die Malereien durch aufgesetztes Weiss, helles Ockergelb und ein stumpfes bläuliches Roth. Auch in den Formen macht sich ein ausschweifender Geschmack geltend. Neben älteren Gefässen von hellenischer Anmuth finden sich Kolossalvasen, welche nur decorativen Zwecken dienen konnten. Besonders beliebt sind dickbauchige Riesen-Amphoren mit breiten Henkeln, welche oben mit modellirten und bemalten Masken besetzt sind und an deren unterem Ansatz Schwanenköpfe herauswachsen.

In der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts hört die rothfigurige Malerei allmählig ganz auf, und die Wandung der Gefässe wird völlig mit schwarzem Firniss überzogen. Nach einem ihrer Hauptfundorte, der apulischen Stadt Gnathia, dem heutigen Fasano, werden diese Gefässe als Vasen von Gnathia bezeichnet; indess finden sie sich überall im östlichen Italien zwischen Canosa und Tarent. Auf dem schwarzen Grunde sind die Gefässe dieser Gruppe mit spärlichen Ornamenten, vorzugsweise Epheuranken, seltener Masken oder Figürchen, in kreidigem Weiss bemalt, welches hier und da durch ockergelbe oder durch rothe Theile Abwechselung erhält. Die leichten Ornamente sind bei aller Flüchtigkeit nicht ohne Geschmack hingesetzt, die Formen der Gefässe durchschnittlich gefällige; abnorme Grössen dieser Art kommen nicht vor. Die häufige Riefelung der Gefässe, ein den metallenen Gefässen entlehntes Motiv, bereitet schon auf den folgenden Geschmack der geformten Töpferarbeiten vor, welche gegen Ende des dritten Jahrhunderts die italische Töpferkunst zu beherrschen beginnt.

Eine dritte Gruppe der unteritalischen Vasenfabrikation bilden Grab-Gefässe, welche mit freimodellirten oder geformten Masken und vollrunden Figuren, ohne Rücksicht auf einen Gebrauchszweck und in

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

einem die Kunst von Hellas verleugnenden barbarischen Geschmacke verziert sind. Ihre äussere Fläche wurde, was der jetzige Erhaltungszustand nur schwer erkennen lässt, nach dem Brande ganz mit weisser Farbe überzogen, auf welche man theilweise noch bunte Bemalung auftrug.

Cyprische Vasen von rothem ungefirnissten Thon, mit concentrischen Kreisen und Horizontalstreifen in mattschwarzer Farbe bemalt: kugelige Kanne, h. 0,207 m; kleinere mehr eiförmige Kanne, h. 0,106 m; grosser Napf mit anliegenden Henkeln, innen und aussen mit Horizontalstreifen, Dm. 0,20 m; dsgl. kleiner, mit Kreisen und Streifen, Dm. 0,165 m.

Alt-apulische Vasen mit geometrischem und vegetabilischem Ornament in brauner oder röthlicher Firnissfarbe auf graugelbem Thongrund.

Ohne Anwendung der Töpferscheibe geformt: Grosses, unregelmässig kugeliges Gefäss mit emporstehendem Ausgusscylinder und Bügelhenkel (am Ansatz rothes Zäpfchen), sog. Askos (Schlauch), in Streifen mit Wellenornament, Spiralen mit abwechselnd rothen und braunen Thierchen, Blattranken, Hakenkreuzen und Vierfüsslern bemalt. Dm. 0,39 m. Aus einem Grabe in Ruvo. — Zwei grosse Töpfe von gedrückt kugeliger Form mit schalenförmiger Mündung, emporstehenden Henkeln und Ansätzen. Zwischen Horizontalstreifen flüchtig gemalte Blattkränze, Zweige und Lotosblüthen. H. 0,25 bzw. 0,24 m. — Tiefe Schale mit einem aufrechten Henkel, aussen und innen mit Blattkranz, Mäander und Spiralrosette bemalt. Dm. 0,167 m.

Auf der Töpferscheibe geformt: Mehrere Amphoren mit „Räderhenkeln", Decoration meist auf je zwei gesonderte Felder vertheilt; in diesen Rosetten, Blattzweige, Palmetten, aneinander gelegte Dreiecke. Am Hals Horizontalstreifen, Strahlen- oder gegitterte Borten u. a. An den Henkelrädchen Rosetten. Unten am Bauch einer der Vasen aufgemalt die griechische (?) Inschrift

(Bedeutung noch unerklärt). H. ohne Henkel 0,16 bis 0,195 m. Aus Ruvo und Rudia. — Zwei kleine Gefässe, Askos-Form, Boden des Eingusscylinders siebartig durchlöchert, in Ornamentirung dem obengenannten Askos ähnlich: Dm. 0,10 m.

Attische Vasen mit schwarzen Figuren auf rothem Thongrund; dunkelroth stellenweise aufgehöht: zwei Lekythen, auf der einen sitzende Figur mit Speer, umgeben von vier stehenden ebenso bewaffneten Figuren, auf der anderen Wegführung einer Frau durch einen Krieger. An der Schulter Knospenband. Flüchtige Malerei. H. 0,22 m.

Attische Vasen mit rothen Figuren in schwarzgefirnisstem Grund. Aus der älteren Zeit Amphora, jederseits mit der Figur eines vom Trinkgelage heimkehrenden bekränzten Jünglings geziert; der eine mit Saiteninstrument (lesbischem Barbiton). Die Muskulatur durch feine Umrisszeichnung in verdünnter Firnissfarbe angedeutet. H. 0,30 m. (s. d. Abb. S. 243). — Aus der Zeit des schönen Stils zweihenkelige runde Schüssel, unter und neben den Henkeln Palmetten, jederseits zwei Jünglinge im Gespräch, zwischen ihnen: *ὁ παῖς καλός* d. i. „der Knabe ist schön". Dm. 0,215 m. — Pelike, vorn Achill im Begriff die knieende Penthesileia zu tödten, r. u. l. Amazonen, Rückseite Mantelfiguren. Die nackten Theile der Amazonenkönigin sind mit weisser Farbe überzogen, das blonde Haar mit verdünnter Firnissfarbe gemalt, einzelne aus Metall zu denkende Theile schwach erhaben, einst vergoldet. H. 0,295 m. — Aus der Spätzeit attischer Vasenfabrikation Krater, Vds. Silen, zwei Frauen überraschend;

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

die eine, in den Händen Thymiaterion und Kalathos, (Weihrauchständer und Korb), entflieht nach l., die andere, mit Fackel, nach r. Rs. Manteljünglinge vor einer auf Felsen sitzenden Frau. H. 0,285, Dm. 0,297 m (s. d. Abb. am Kopfe dieses Abschnittes.)

Schwarzgefirnisste Gefässe ohne Bemalung: Attische zweihenkelige Schale ohne Rand auf Fuss mit ungefirnisster Kante. Dm. 0,18 m. — Spätattische Schale mit grossen Henkeln auf hohem Fuss, Bauch geriefelt, Firniss metallisch glänzend. H. 0,09, Dm. 0,168 m. Aus Capua. — Grosse Hydria mit senkrechter Riefelung. Die Hydria diente zum Auffangen des Quellwassers, daher die Trichterform des Halses und die Kesselform des Rumpfes, dessen Schwerpunkt der Mündung nahe liegt, um das Tragen des vollen Gefässes auf dem Haupt zu erleichtern. Leer trug man sie querliegend. Zwei wagrechte Henkel dienen zum Heben des gefüllten Gefässes, ein senkrechter zum Ausgiessen aus der Hydria (m. s. die ausgehängten Abbildungen wasserholender Mädchen nach Vasenmalereien). H. 0,48 m. Aus Neapel. — Campanische Amphora der älteren Form mit weiter Mündung. H. 0,245. Aus Neapel.

Ungefirnisster Pithos, grosses Vorrathsgefäss für Wein; endigt unten in eine Spitze, welche in den Erdboden der Vorrathskammer eingegraben wurde. H. 0,60 m.

Unteritalische Gefässe der Verfallszeit.

a. Rothfigurig, zum Theil mit aufgesetztem Weiss, Gelb und Roth: Apulischer Glockenkrater; bekränzter Satyr mit Kolbenstengel und Eimer nach r. eilend, Frau mit Fächer und Kästchen; Rs. Manteljünglinge mit Stöcken. H. 0,29, Dm. 0,32 m. Ruvo. — Bauchige Oinochoe mit Kleeblattmündung; sitzende Frau mit Palmzweig und Schild, vor ihr Eros mit Spiegel und Kranz, r. Satyr. H. 0,25 m. Ruvo. — Terrinenförmiges, aus zwei nahezu halbkugeligen Schüsseln bestehendes Deckelgefäss, an der Unterschüssel zwei Frauenköpfe in Haube, durch Palmettenornamente getrennt, innen mit dunkelgrauer metallisch glänzender Glasur überzogen. Oberschüssel: Apollo gelagert, leierspielend, unten Reh, r. und l. je eine Frau mit Gefässen, hinten Palmetten. H. 0,325, Dm. 0,277 m. — Kleiner zweihenkeliger Topf, einerseits Knabe mit Strigilis und Kranz, andrerseits Mädchen mit Schale. H. 0,145 m. Apulien. — Askos, vorn Eros, einen grossen Krater tragend, die übrige Fläche mit Palmettengerank überzogen. H. 0,215 m. Apulien. — Zwei Kannen mit Kleeblattmündung und hochgeschwungenem Henkel. Ohne Boden. Vorn weissgemalter, an dem einen Gefäss geflügelter Frauenkopf, aus Gerank hervorwachsend. H. 0,35 m. Apulien. (S. Abb. S. 245). — b. Schwarzgefirnisst mit weiss, gelb, roth aufgemalten Verzierungen: Glockenkrater mit breitem Mündungsrand und kleinen horizontalen Henkeln, vorn Epheugewinde und von diesem herabhängende Schauspielermaske. H. 0,255, Dm. 0,307 m. Ruvo. — Dsgl., statt der Henkel zwei vorspringende Löwenmasken. H. 0,235, Dm. 0,295 m. — Zweihenkelige Kumme, einerseits eingeritzte Epheuranken mit weissgemalten Blättern und Früchten, andrerseits abwärts gerichtetes Wellenornament in Weiss, darunter Fransenband geritzt und weiss. Dm. 0,133 m. Egnazia. — Kleinere Kummen derselben Form, mit Weinranken in den üblichen Farben bemalt. — Bauchige Flaschen mit breitem Mündungsrand. Im Anschluss an die schon im Alterthum geübte, jetzt von den sog. Orvietoflaschen bekannte Sitte, den Bauch des Gefässes mit einem Strohgeflecht zu umziehen, ist die Decoration ein Netzornament schräggekreuzter Linien in Weiss. H. 0,135 bis 0,20 m. — Mehrere Salbgefässe, in derselben Weise ornamentirt. Apulien. — Mit geriefeltem Bauch: Kleine Hydria, am Hals flugbereite Taube in Gerank. H. 0,195 m. — Becher mit verknoteten Henkeln, am Oberrand Epheuranke. H. 0,16 m. — Grosser Aryballos; die Riefelung in der Mitte des Bauches durch eine horizontale gelbgemalte Rankenborte unterbrochen. H. 0,341 m. — Mit Reliefschmuck. Sog. „Guttus“, Pyxis mit Henkel und hoher Dille, oben in

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Reliefmedaillon Bacchantin mit Thyrsos und Panther nach r. eilend. H. ohne Dille 0,095 m. — c. Apulische Grabgefässe mit weissem Ueberzug und plastischer Verzierung: Grosser Askos, hinten und vorn Gorgonenmaske, oberhalb der vorderen die Statuette einer geflügelten in Gewand gehüllten Frau. Dm. 0,47, H. ohne Fig. 0.45 m. — Hochhenkeliges Grabgefäss in Gestalt eines weiblichen Kopfes, ohne Boden und Ausguss, auf dem Kopf Frau in Mantel mit Taube auf der l. Hand u. Taube auf dem Kopf. Spuren rother und brauner Bemalung. H. 0,44 m. Ruvo.

Römische Thongefässe.

Im Gegensatz zu den bemalten griechischen Vasen tritt an den römischen Thongefässen die Verzierung durch Farbe und bildliche Darstellung zurück; vereinzelte Versuche, die griechische Waare nachzubilden, haben wenig Erfreuliches gezeitigt. Beachtenswerth sind dagegen diejenigen Arten römischer Töpferwaare, welche an die Stelle der Bemalung Glasur und plastische Verzierung treten lassen. Aus älterer Zeit finden sich mit schwach erhabenen Reliefs verzierte Gefässe, mit bläulicher oder grünlicher Glasur. Aus einer späteren Epoche stammen die arretinischen Gefässe, die aus einem feingeschlemmten, durch Eisenoxyd roth gefärbten Thon in vertieften Modellgefässen geformt und mit feiner Glasur überzogen wurden. Die streifenförmig gereihten Verzierungen solcher Modellgefässe wurden mittelst erhabener Stempel aus Holz, Metall oder Thon eingepresst, wobei — nicht immer zum Vortheil sinnvoller Darstellung — die Auswahl und Anordnung der Stempel häufig der Willkür des Formers überlassen blieb. War das Modellgefäss durch Brennen gehärtet, so drückte man Thon in die Form und gewann durch Ausdrehen auf der Töpferscheibe ein Gefäss mit erhabenen Verzierungen. Dann wurde dasselbe mit einer dünnen Glasur bestrichen und gebrannt. Ihren Namen trägt diese Waare von der Stadt Arezzo, dem alten Arretium, wo sie in grosser Menge durch Ausgrabung zu Tage gefördert ist. Verwandter Technik sind die sogenannten samischen Gefässe; die zu ihrer Herstellung verwendeten Hohlschüsseln stellte man jedoch nicht durch Eindrücken von Stempeln, sondern durch den Abguss eines erhabenen Modells her. Drittens sind zu nennen die Gefässe mit Pinsel-Reliefs, früher gewöhnlich „Barbotine-Vasen“ genannt, deren erhabenen Verzierungen durch Auftrag von Thonschlamm hergestellt wurden.

Zwei Modell-Schüsseln zum Formen grosser Schalen mit Reliefornamenten; die grössere bemerkenswerth durch figürliche Darstellungen: Herakles trinkend (?), Pan, sitzende Figur ausschauend, Jüngling in lässiger Haltung; diese Einzelfiguren getrennt durch Rundfelder mit Knabe zwischen Vögeln und Blumen (zweimal Amor). Töpferstempel REGNVS F d. i. „Reg(i)nus fecit“. H. 0,11, Dm. 0,295 bezw. 0,09 u. 0,235 m. Gef. bei Bacharach a. Rh. (Vgl. die aus einer Form-Schüssel der genannten Art hervorgegangene rothglasirte Schalenscherbe mit Rankenornament und radialer Kannelirung). — Zwei eiförmige Gefässe, in Nachahmung römischer Gläser mit seitlichen Eindrücken versehen, mattschwarz glasirt. H. 0,12 bezw. 0,11 m. Andernach a. Rh. — Birnenförmiger Krug mit Blattranken in Pinselrelief geziert und roth gefirnisst. H. 0,198 m. Aus der Gegend des Chiemsees.

Bartmannskrug von braunem Steinzeug.
Frechen bei Köln, Mitte des 16. Jahrhdts.
Durchm. 13,5 cm.

Deutsches und niederländisches Steinzeug.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Mit dem Porzellan theilt das Steinzeug die harte und klingende, gegen Flüssigkeiten undurchlässige Masse von muscheligem Bruch. Dieselbe ist jedoch nicht durchscheinend und widersteht in geringerem Grade raschen Temperaturwechseln. Daher erstreckt sich ihre Anwendung vorwiegend auf Schenkkannen und Trinkkrüge. Die Thone, aus welchen Steinzeug gebrannt werden kann, sind nicht so allgemein verbreitet, wie die zur Herstellung poröser Töpferwaaren geeigneten, woraus sich die Beschränkung des Steinzeuges auf bestimmte Gegenden erklärt. Jahrhunderte hindurch waren die durch geeignete Thonlager begünstigten Rheinlande von Coblenz bis Köln der Mittelpunkt der Steinzeug-Fabrikation. Dort, auf dem rechten Ufer des Rheins in dem Nassauischen „Kannebäckerländchen" bei Höhr und Grenzhausen und in der Stadt Siegburg, auf dem linken Ufer in Köln, unweit desselben in Frechen, und in dem in der Nähe von Eupen belegenen Raeren wurden in zahlreichen Werkstätten bei innungsmässiger Ordnung der Handwerksgenossen während des 16. und 17. Jahrhunderts jene zahllosen Steinzeuggefässe angefertigt, welche im Lande selbst dem häuslichen Gebrauche dienten und von kölnischen Kaufleuten weithin nach allen Ländern des europäischen Nordens

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

vertrieben wurden. Da Raeren in jener Zeit als ein Theil der Provinz Limburg unter niederländischer Landeshoheit stand und auch auf andere Orte der Niederlande und des angrenzenden Theiles von Frankreich die Herstellung von Steinzeuggefässen sich ausdehnte, erwarben diese die Bezeichnung „grès de Flandres", unter welcher auch die deutsche Waare dieser Art sich versteckte, bis in neuerer Zeit anerkannt ist, dass die überwiegende Mehrzahl und darunter die schönsten der Steinzeugkrüge niederrheinischen, deutschen Ursprungs sind.

Neben diesem rheinischen Steinzeuge fallen die Erzeugnisse anderer Gegenden Deutschlands nicht schwer ins Gewicht. Nur in einigen Orten Frankens, besonders in Kreussen, entwickelte sich im 17. Jahrhundert eine eigene Richtung, welche über das einfache technische Verfahren in den Rheinlanden hinausging und die geformten Reliefs der Gefässe nachträglich mit bunten Emailfarben bemalte; und seit dem 18. Jahrhundert wurden zu Bunzlau in Schlesien Gefässe ohne sonderlichen Schmuck, aber von zweckmässigen Formen, insbesondere Kaffeekannen aus Steinzeug angefertigt.

Von einigen, durch die Eigenart ihrer Töpferwaare deutlich gekennzeichneten Ortschaften abgesehen, ist die örtliche Herkunft vieler deutscher Steinzeuggefässe noch nicht mit Sicherheit festzustellen.

Aus den hie und da in den Rheinlanden erhaltenen Ueberlieferungen hat sich daselbst seit einigen Jahrzehnten wieder eine Steinzeug-Industrie entfaltet, welche theils die alten Vorbilder wieder aufnimmt, theils — bis jetzt ziemlich erfolglos — sich in neuen Richtungen versucht.

Die alten Steinzeugkrüge wurden auf der Töpferscheibe gedreht, wobei für die mannigfachen und feinen Profile aus Holz oder Metall geschnittene Schablonen (Stege) angelegt wurden. Die Henkel formte man mit freier Hand aus Wulsten und klebte sie noch vor dem Trocknen an das Gefäss, indem man dem Ansatz durch Verdrücken zugleich gefälligen Ablauf und guten Halt gab. In die Oberfläche der lufttrockenen Gefässe schnitt man einfache Verzierungen oder man klebte einzeln geformte flache Reliefs mit Thonschlicker auf, so Friese um Hals und Bauch, senkrechte Zierstreifen an die walzenförmigen Krüge, eine Maske an den Ausguss. Zum Formen der Reliefs bediente man sich der Hohlformen aus leicht gebranntem, daher noch saugendem Thon, welche ihrerseits über erhabenen Modellen genommen waren, die man aus in Holz geschnittenen Hohlformen gedrückt hatte. Die Schneider dieser Formen bezeichneten dieselben bisweilen mit ihren Marken, welche von den Marken der Töpfer selbst unterschieden werden müssen. Auch drückte man den Buchstempeln ähnliche, erhaben geschnittene Stempel in die noch weiche Masse, oder ritzte mit spitzem Griffel Zeichnungen ein oder verband diese mit eingedrückten Stempelmustern. Im 16. Jahrhundert herrschen die Reliefs durchaus vor, im 18. Jahrhundert die eingeritzten und gedrückten Verzierungen.

Da die Gefässe aus einem einzigen Brande vollendet hervorgehen sollten, war die Anwendung farbiger Glasuren sehr beschränkt. Allgemein war die einfache Salzglasur. Nachdem der Ofen seine höchste Hitze erreicht hat und das Holz keinen Rauch mehr gibt, wird durch Oeffnungen im Gewölbe Kochsalz hineingeworfen; dieses verdampft, das in ihm enthaltene Chlor entweicht als Chlorwasserstoff und das Natrium verbindet sich mit der Kieselsäure des Thones zu einem die Gefässe mit einer dünnen Glasurschicht überziehenden Natronglas. In Siegburg, wo man weiss-

brennenden Thon verarbeitete, liess man es bei dieser Salzglasur bewenden. An andern Orten bepinselte man einzelne Flächen oder Vertiefungen des Ornaments vor dem Brande mit blauer Smalte- oder violetter Braunstein-Glasur, so besonders im Kannebäckerländchen. In Raeren gab man den Gefässen eine gefällige braune Farbe, der Ueberlieferung nach, indem man sofort nach dem Einwerfen des Salzes in den Ofen Birkenrinde in's Feuer warf.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Linsenförmige Feldflasche mit Hohlrippen zum Durchziehen eines Tragriemens; graues Steinzeug, das Mittelstück geformt und aufgelegt, die Blätter eingedrückt, die Ranken eingeritzt, der Grund der Verzierungen blauglasirt. Nassau, Ende des 16. Jahrhdts. Höhe 30,5 cm.

Die Verzierungen der Steinzeugkrüge folgen in deren Blüthezeit gegen Ende des 16. Jahrhunderts vorwiegend den Ornamentstichen deutscher und französischer Kleinmeister der Renaissance. Hans Sebald Behaim's Bauerntänze, des G. Pencz' allegorische Triumphzüge nach Petrarca's Beschreibung, des Virgil Solis ornamentale Friese, des Etienne de Laulne Füllungen mit den zierlichen Grottesken zu alttestamentlichen Geschichten haben den Formstechern als Vorbilder gedient. Neben den mythologischen und biblischen Darstellungen behaupten sich solche aus dem Volks- und Soldatenleben. Volksthümlicher Spruchweisheit wird gern das Wort gegönnt. Auch Satiren auf das Papstthum und mönchisches Leben drängten sich ein. Im 17. Jahrhundert, als Flachornamente an Stelle des Reliefs traten, schwand das beziehungsreiche figürliche Leben. Nur die Wappen, welche von Anbeginn an eine grosse Rolle gespielt hatten, sowohl als Wappen der Länder, auf welche der Absatz berechnet war, wie als Wappen adeliger oder bürgerlicher Besteller, hielten sich noch lange.

Siegburger Steinzeug.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Unter den zahlreichen Niederlassungen der Töpfer am Niederrhein und seinen Nebenflüssen war diejenige in der abteilichen Stadt Siegburg eine der ältesten und bedeutendsten. Schon um 1300 wurden dort Steinzeug-Gefässe hergestellt, doch erst im 16. Jahrhundert blühte die dortige Töpferzunft zu einer eigentlichen Kunstgilde empor. Die Töpferinnung war um diese Zeit eine gesperrte, in welche nur die ehelichen Söhne der eigentlichen Meister nach 6—7-jähriger Lehrzeit eintreten durften. Kein Meister durfte auswärtige Werkleute annehmen. „Vier gekorene Meister" überwachten strenge die Güte der Waare, welche nur in günstiger Jahreszeit, zwischen Aschermittwoch und Martini, nur bei Tageshelle und nur in einer für jeden Meister nach der Zahl seiner Gehülfen und Lehrlinge bemessenen, eine gewisse Zahl gefüllter Brennöfen in keinem Falle übersteigenden Menge hergestellt werden durfte. Auch die Preise wurden von Innungswegen festgestellt und anfänglich mussten alle Gefässe ein bestimmtes Maass halten. Strenge Bestimmungen regelten auch den Handel nach auswärts. Kölnische Kaufleute vermittelten den Absatz nach Hamburg und den anderen Hansestädten, welche Hauptabnehmer des Siegburger Steinzeuges waren. (Nach einer Abschrift im Kirchenarchive zu Siegburg hat Dornbusch einen Vertrag der „Ullner Handwerks-Meister und Amtsgenossen" zu Siegburg mit Dederich Strauss, Bürger der Stadt Cölln, vom 16. Aug. 1599, über Lieferung von „Ullnerwerk für den Hamburgischen Zug" veröffentlicht, abgedr. i. d. Mitth. d. Ver. f. Hambg. Geschichte, X.) Bis zum Jahre 1632 hielt sich die Töpfer-Gilde auf der Höhe kunstgewerblichen Schaffens. Nachdem aber in jenem Jahre die Stadt von den Schweden erstürmt und verwüstet worden war, wanderte die Mehrzahl der Meister nach Altenrath im Bergischen aus, um dort die Töpferei fortzusetzen. Als zu Anfang des 18. Jahrhunderts nach langjährigen Kriegs-Drangsalen wieder gedeihliche Ruhe in der Stadt herrschte, versuchten die Aebte den Töpfern durch neue Satzungen wieder aufzuhelfen, die alte kunstvolle Art des weissen Steinzeuges blieb jedoch verloren.

Das Geheimniss dieses einzig dastehenden „Weissen Werkes" der alten Zunftbriefe lag in der natürlichen Güte des unweit der Stadt gegrabenen Thones, welcher in gut gebauten Oefen vor Rauch und Aschenflug bewahrt, sich durch und durch weiss brannte und der Färbung und Glasur zur Verdeckung unreiner und unregelmässiger Farbe nicht bedurfte. Selten nur wurden einzelne Krugtheile durch Kobaltblau („Blauwerk") verziert, nur ausnahmsweise gelblichbraune oder röthliche Krüge gemacht. Ohne Glasur, nur durch einen Anhauch von Salz mit einem matten Glanz überzogen, liess das „Weisswerk" alle Einzelheiten der geschnittenen oder aus Formen gepressten und aufgelegten oder mit kleinen Stempeln eingedruckten Verzierungen („geschnitten und gedruckt Werk") klar hervortreten.

Zu den ältesten Erzeugnissen Siegburgs gehören die zum Theil noch mittelalterlichen Charakter tragenden kleinen Henkelbecher mit trichterförmiger Mündung und durch den Druck der Finger gewelltem Fusse. Die ältesten von ihnen zeigen roh eingeschnittenes Pflanzenornament, die jüngeren in der Regel drei einzeln geformte, aufgelegte Runde mit figürlichen Reliefs, Wappen oder stilisirtem Pflanzenornament.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Kleine Siegburger Schnelle von weissem Steinzeug mit dem Wappen der Hamburger Engellands-Fahrer v. J. 1595. Höhe 22 cm.

Unter den Gefässformen der späteren Zeit herrschen die „Schnellen" genannten, schlank kegelförmigen, nach oben nur wenig verjüngten Henkelkrüge vor. Sie sind meistens verziert mit mythologischen, biblischen, allegorischen Figuren oder mit Wappen, welche in drei senkrechten, zusammen die ganze Fläche der Schnelle deckenden Feldern angeordnet sind, von denen jedes einzeln geformt und aufgelegt ist. Entweder wiederholt sich dreimal die gleiche Darstellung oder zwei gleiche Felder nehmen ein drittes, abweichendes in die Mitte, oder alle drei Felder zeigen verschiedene, aber in Beziehung zu einander stehende Reliefs.

Eine dritte Gruppe umfasst die Henkelkannen einfacher Form, die „Schnabelkrüge" mit einer langen, durch ein wagrechtes oder schräge zum Ausguss aufsteigendes Zwischenstück verstärkten Dille, und andere Krug- und Vasenformen. Dreierlei Verzierungsweisen kommen an ihnen vor, häufig alle zugleich an einem Stücke: in regelmässiger Wiederholung eingeschnittene Furchen und Kerben zur Gliederung und Musterung von Flächen, mit Stempeln in das noch weiche Gefäss eingedrückte, vertiefte kleine Ornamente und aus Hohlformen gepresste, aufgelegte Friese, Medaillons, Masken und Wappen. Besonders die Schnabelkrüge zeichnen sich durch sorgfältige scharfe Pressung der oft sehr schön gezeichneten, selten noch an gothisches Laubwerk erinnernden, meist in zierlichen Renaissance-Formen gehaltenen und mit Vierfüssern und Vögeln belebten Rankenfriese am Bauch und am Halse, und ähnlicher aufsteigender Ornamente an Henkeln und Dillen aus.

Kleiner Henkelbecher, am Fussrand Fingereindrücke, verziert mit eingeschnittenen zackigen Blättern. Frühe Zeit. (Ausgegraben in Hamburg).

Kleiner Henkelbecher a. d. J. 1590, der Fussrand mit Fingereindrücken; drei Medaillons, davon eines mit einer Hausmarke, zwei mit dem Wappen des Johan Fock van Hugbinghen.

Grosse Schnelle a. d. J. 1570, in drei Streifen wiederholt drei von Blattwerk und Grottesken umgebene Bildfelder. Oben: Jesus und die Samariterin am Brunnen („Dat . Fraigen . an . dm . puicht") nach Ev. Joh. 4; in der Mitte die h. Helena mit dem ihr im 16. Jahrhundert zugetheilten Wappen; unten das Gleichniss Christi vom Hirten und dem Schafstall nach Ev. Joh. 10. Im Mittelbild die Marke H. H.

Mittlere Schnelle a. d. J. 1573. Im Mittelstreifen der deutsche Reichsadler mit dem Familienwappen Kaiser Maximilians II. († 1576) als Herzschild; in den Seitenstreifen rechts das spanische Königswappen, links die vereinigten Wappen von Berg, Cleve Jülich, Ravensberg und Mark. In reicher Fassung aus vergoldetem Gelb-

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

metall mit getriebenem Laub- und Bandelwerk, angefertigt von „Johann Zechetner, bürgerl. Gürtlermeister." Auf der den Beschlag des Henkels mit dem des Fusses verbindenden Platte das gravirte Wappen der gräflichen Familie Krickow aus Schlesien mit den Beischriften 1630 J. K. und 1742 M. J. K.

Grosse Schnelle o. J. Die Reliefs auf den drei Streifen verspotten das Interim v. J. 1548. Im Mittelstreifen ein teuflisches Ungeheuer, dessen drei lange, verschlungene Hälse in die Köpfe eines Papstes und eines Türken und einen geflügelten Engelskopf (Lucifer) endigen. In den Seitenstreifen rechts Christus, welcher die Axt an einen mit Geräthen des katholischen Ritus behängten Baum legt, den Bischöfe zu stützen suchen, darunter „Das unkrut wil ich ausroten und werfen es ins feur." Links Christus, den Teufel vor sich hertreibend: „Pack dich Teufel in intrum" (d. h. in die Hölle). Aus der Kirche St. Jacobi zu Hamburg.

Krug v. J. 1589. Um den Bauch ein Fries, in welchem Köpfe und die Wappen Frankreichs, Spaniens, Polens abwechseln. In einem Schilde das auch auf Raerener Krügen vorkommende Meisterzeichen aus einer Hausmarke und IEM.

Mittlere Schnelle a. d. J. 1591. In drei Streifen wiederholt sich der deutsche Reichsadler mit dem holsteinischen Nesselblatt im Herzschild; über ihm ein Schriftband mit „Hamburgens[ium]", unter ihm das von zwei Löwen gehaltene Wappen der Stadt Hamburg.

Mittlere Schnelle a. d. J. 1594. In jedem der drei Streifen das englische Wappen. Marke H H. Ausgegraben in hamburgischem Baugrunde (Gesch. des Herrn A. Bülau).

Kleine Schnelle a. d. J. 1595. (Abb. S. 253.) Im Mittelstreifen ein halb aus dem Wappen Englands, halb aus dem Wappen Hamburgs gebildetes Wappen mit der Unterschrift: „Der . Engelandes . farer . geselschop . in Hamborch." In den Seitenstreifen Ornamente und weibliche Figur. Diese Schnelle fasst nahezu genau ein Nössel alten hamburgischen Maasses, die mittleren Schnellen mit hamburgischem Wappen etwas weniger als ein Quartier, das Doppelte des Nössels. (Gesch. des Herrn C. A. G. Grohmann.) [Die Englandsfahrer bildeten schon im 14. Jahrhundert mit den Flanderfahrern „den gemeinen Kaufmann" in der Stadt Hamburg; gegen Ende desselben traten die Schonenfahrer als dritte Gesellschaft, zu Anfang des 16. die Bergenfahrer hinzu. Diese kaufmännischen Gesellschaften errichteten 1538 die Börse und verloren ihre Bedeutung erst 1674 mit der Errichtung der Commerz-Deputation.]

Mittlere Schnelle a. d. J. 1598. Im Mittelstreifen das Wappen Hamburgs, im offenen Thor das holsteinische Nesselblatt, darüber „Hamburgens[ium]", darunter von einem Engel gehalten das Nesselblatt-Schild. In den Seitenstreifen blumenbewachsene Brunnen mit Löwe und Hirsch.

Frechener Steinzeug.

Frechen bei Cöln hat schon früh begonnen, seine aus unreiner hellgrauer Masse geformten und mit einer bräunlich-gelben bis dunkelbraunen Glasur überschmolzenen Steinzeugkrüge künstlerisch zu verzieren. Funde halbfertiger Waare in verschütteten Brennöfen zeugen dafür, dass dort viele jener rundbauchigen, kurzhalsigen Krüge mit kleinem Henkel angefertigt sind, deren Verzierungen aus einer unter dem Ausgusse angebrachten langbärtigen Maske, welcher sie ihre Bezeichnung „Bartmänner" verdanken, und aus stilisirtem, den ganzen Bauch überspinnenden Rankenwerk von Eichzweigen oder anderen, mit Rosen oder Trauben besetzten beblätterten Zweigen bestehen. Stengel und Ranken sind aus freier Hand aufgelegt, die einzelnen Eichblätter, Eicheln, Rosen und die

bisweilen zwischen den Zweigen angebrachten kleinen Vögel vorgeformt. Der gothisirende Stil des Pflanzenornaments gestattet, diese Krüge noch dem Anfang des 16. Jahrhunderts, vielleicht noch dem Ende des 15. zuzuweisen, ohne dass jedoch datirte Stücke diese Annahme unterstützten. Den Frechener Krügen ähnlich waren die im 16. Jahrhundert in Köln angefertigten Krüge.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Den Ornamenten nach jünger erscheinen jene ebenfalls in Frechen viel angefertigten, roheren Bartmannskrüge, um deren Bauch ein schmaler, mit Buckeln, Laubwerk oder einem meist sehr unorthographisch behandelten frommen Spruche gezierter Reifen gelegt ist, über und unter welchem einzelne senkrecht gestellte grosse Blätter und einzelne Medaillons mit antiken, an Münzen erinnernden Köpfen angebracht sind. Nach dem Ende des 16. Jahrhunderts scheinen die Frechener Töpfer nur mehr gewöhnliche, allenfalls noch mit einer bärtigen Maske verzierte Krüge angefertigt zu haben.

Bartmannskrug, um den Bauch zweimal die Inschrift „Drinck . vnd . est . godes . nit . vergest.“ Darüber und darunter Blätter und Medaillons mit behelmten Köpfen.

Bartmannskrug mit Eichranken und Vogel. (S. d. Abb. S. 249). Krug mit engem Hals, mit Eichranken.

Nassauer Steinzeug.

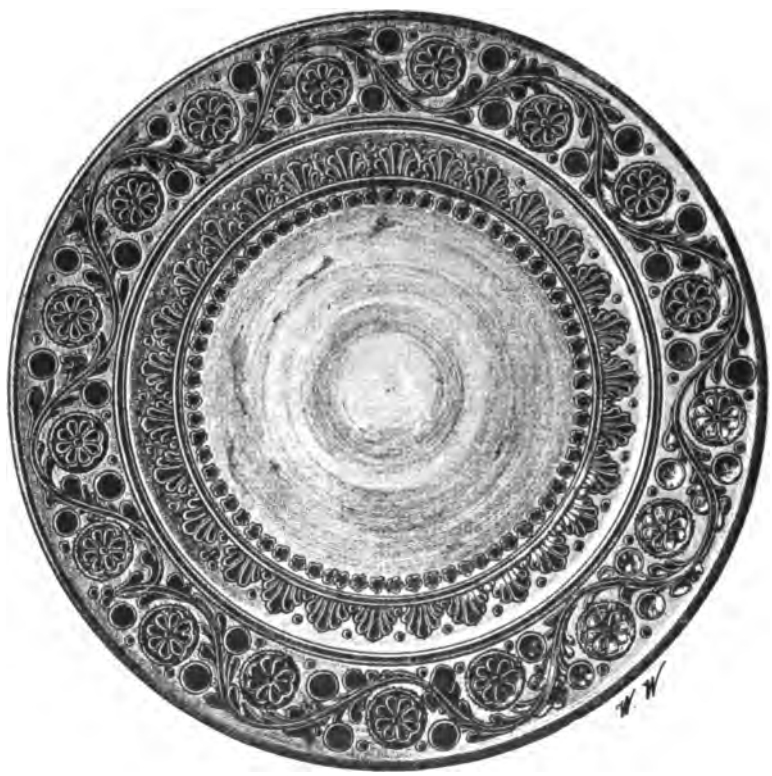
Im nassauischen „Kannebäckerländchen“ wurde die Herstellung von Steinzeuggefässen in zahlreichen Dörfern der Umgegend von Grenzhausen betrieben. Auch hier fällt die Blüthe in die Zeit der deutschen Spätrenaissance; länger jedoch als in Siegburg und in Frechen, bis tief in das 18. Jahrhundert hinein, hat das Gewerbe sich hier auf einer höheren Stufe erhalten.

Mit Jahreszahlen versehene Krüge von lichtgrauer Masse zeugen dafür, dass nassauische Töpfer schon in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts kunstvoller Arbeit beflissen waren, und dazu nicht erst, wie L. Solon, der Verfasser des neuesten Werkes über das rheinische Steinzeug, annimmt, der Anregung fremder Gewerksgenossen bedurften, von denen ein Bertram Knüdgen nach der ersten Verwüstung Siegburgs im Jahre 1614, andere Meister nach der zweiten Heimsuchung der Stadt durch die Schweden im Jahre 1632 oder aus dem ebenfalls von den Kriegsläuften schwer betroffenen Raeren einwanderten. Immerhin darf angenommen werden, dass mit diesen Meistern auch Formen und Muster eingeführt wurden, welche der Grenzhausener Gegend bis dahin fremd gewesen waren. Der Aufschwung des Gewerbes um diese Zeit findet auch in den Satzungen der Gilde vom Jahre 1632 Ausdruck, ohne dass man darum mit Solon annehmen müsste, bis dahin sei im Nassauischen nur untergeordnete Waare erzeugt worden. Auch die Raerener Töpfer haben erst im Jahre 1619 ihre ersten geschriebenen Satzungen erhalten und doch schon Jahrzehnte vorher den Gipfel ihrer Kunst erreicht.

Anfänglich herrschten im Nassauischen die geformten und aufgelegten Verzierungen vor. Zu der feinen bläulich-grauen Farbe der Masse stimmt aufs beste eine leichte blaue Tönung von Einzelheiten und die häufig in grösseren Flächen angewandte, wohlgelungene dunkelblaue Kobaltglasur. Neben derselben wird, häufiger jedoch erst im 17. Jahrhundert, bisweilen eine mit Braunstein (Mangan) gefärbte, violette Glasur ange-

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

wendet. Braune Glasuren, wie zu Frechen und Raeren, scheinen nicht hergestellt worden zu sein. Die wirksame blaue Glasur führte schon im 16. Jahrhundert dazu, das Relief zu beschränken und die Flächen mit eingedrückten und eingeritzten Flachornamenten zu schmücken, welche sich in dem natürlichen Grau der Masse von dem dunkelblauen Grunde abheben. In der Folge tritt das Relief immer mehr zurück; im 18. Jahrhundert herrscht die Flächenverzierung vor und führt zu neuen, eigenartigen Schöpfungen von ausgezeichneter Wirkung. In den Reliefverzierungen des 16. Jahrhunderts fanden figürliche Friese mit volksthümlichen Darstellungen, Bildnissen von Zeitgenossen und Wappen nach Art des Raerener und Siegburger Steinzeuges, vielfache Anwendung. Im 17. Jahrhundert folgen sie einer mehr ornamentalen Richtung; Einzelheiten mit geometrischen Motiven, Sternen, Rosetten, runden oder facettirten Knöpfen, werden zu Grundmustern an einander gereiht oder zu grösseren Mustern vereinigt. So entstehen die „Rosettenkrüge", deren Bauch vorn mit einer grossen, vielstrahligen, bisweilen noch durchbrochenen Rosette geschmückt ist.



Schüssel aus Steinzeug, graue Masse, die geritzten und eingedrückten Verzierungen blau glasirt. Nassau, 17. Jahrhdt. Durchm. 34 cm.

In allerlei Künsteleien haben die nassauischen Töpfer sich nicht minder versucht wie die Raerener. Grosse „Wurstkrüge" von einfacher Ringform oder doppelte aus zwei sich schneidenden Ringen, grosse, bisweilen unten mit

einem Zapfhahn versehene, oft kaum mehr einem praktischen Zwecke dienende Prunkgefässe von verwickeltem Aufbau finden sich neben den zahlreichen Kannen, Feldflaschen und Krügen zum Schenken und Trinken des Weines oder Bieres. Auch die Formen unterliegen den Wandelungen des Geschmackes. Im 17. Jahrhundert verschwinden die feinen Profile, welche die mit Reliefs geschmückten Krüge des 16. Jahrhunderts gliedern, da man nunmehr für die Flach-Ornamente und Rosetten der breiteren ungegliederten Flächen bedurfte. Häufig sind in der Spätzeit kleine kugelförmige Trinkkrüge ohne Hals; auch die Bäuche der Kannen nehmen die Kugelgestalt an. Endlich im 18. Jahrhundert herrscht in den Bierkrügen die unschöne, ungegliederte Walzenform des „Maasskruges", welche um dieselbe Zeit für die Bierkrüge aus Fayence und selbst aus Porzellan allgemein in Aufnahme kam.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Das Hineinragen der Fabrikation in ein Jahrhundert, welches das Kaffee- und Theetrinken einführte, hat auch im Nassauischen zu Theekännchen und Theekesseln geführt. Auch Salzgefässe, Schüsseln und andere Gefässe für den Haushalt, Schreibzeuge und Weihwasserkessel wurden angefertigt. Eine Besonderheit sind Giebelspitzen von reicher Gliederung mit einem Hahn als Abschluss.

Von den Krügen der Sammlung aus grauem Steinzeug mit vertheilt aufgetragenem Blau lassen sich einige auf Grund bekannter Meisterzeichen als Erzeugnisse Raerens ansprechen. Bei der Mehrzahl der noch dem 16. Jahrhundert angehörigen Stücke lässt sich jedoch nicht mit Sicherheit über ihre Nassauische oder Raerener Herkunft entscheiden. Dies gilt auch von der S. 251 abgebildeten, Nassau zugetheilten Feldflasche. Von den Krügen aus dem 17. bis 18. Jahrhundert mit Flächenverzierungen ohne Relief sind als nassauischen Ursprungs hervorzuheben: der 46 cm. hohe Krug mit Doppeladlern und einem grossen S. C. H. in Strahlenkranz; der für den Abendmahlswein bestimmte Krug mit feinen geritzten, blauen Ornamenten, zwischen welchen am Halse ein Kelch, worauf das Monogramm Christi, am Bauche ein Herz mit M. R. A., daneben jederseits eine Kanne zwischen zwei Tauben dargestellt ist; der Vexirkrug, dessen mit herzförmigen Ausschnitten durchbrochener Hals das Trinken aus ihm nur durch Saugen an einer Oeffnung des oberen Halsreifens gestattet, in welchen der flüssige Inhalt durch den hohlen Henkel emporsteigt; die auf S. 256 abgebildete Schüssel.

Als nassauische Arbeit ist auch der kleine kugelförmige, blauglasirte Krug mit Reliefverzierungen des 17. Jahrhunderts und den Wappen der zwölf Urkantone der Schweiz anzusehen; ferner gehören hierher die Rosetten- und Perlkrüge und die späten walzenförmigen Maasskrüge.

Raerener Steinzeug.

Ein vierter Mittelpunkt der niederrheinischen Steinzeug-Industrie der deutschen Renaissance war das unweit Aachens bei Eupen belegene Dorf Raeren. Aus den Scherbenlagern dieses Ortes und seiner Nachbardörfer sind Mengen von Bruchstücken und im Brand missglückten Krügen zu Tage gefördert worden, welche den Beweis dafür liefern, dass eine grosse Anzahl der schönsten Steinzeugkrüge aus dortigen Werkstätten hervorgegangen sind; insbesondere gilt dies von den gelblich, lehmfarben bis dunkelbraun glasirten Krügen, welche nirgend in so hoher Vollendung angefertigt worden sind wie in Raeren, während die einer jüngeren Zeit angehörigen grauen Krüge mit vertheilt aufgetragenem Blau in gleicher

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Güte auch aus den nassauischen Werkstätten hervorgegangen sind, so dass nicht immer mit Sicherheit auf die Herkunft derartiger Krüge geschlossen werden kann. Als älteste Jahrzahl ist auf Raerener Krügen 1539 nachgewiesen worden. Die Blüthezeit fällt aber auch hier in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, wie durch zahlreiche datirte und mit den Namen oder Marken von Raerener Töpfern bezeichnete Krüge bezeugt ist. Als Meister ersten Ranges erscheint Baldem Mennicken; ihm folgen Jan Mennicken der Junge und andere desselben Geschlechtes. Um dieselbe Zeit ist auch Jan Emens thätig, wohl zugleich als Töpfer und Formstecher, dessen Marke an vielen schönen Krügen mit den Jahrzahlen 1568 bis 1592 vorkommt, und welcher ebenfalls Stammvater einer Reihe von Töpfern wurde.

Anfänglich unterschieden sich die Formen und Verzierungen der Raerener Krüge nicht wesentlich von den älteren Formen der Siegburger und Frechener Gefässe. Später entwickelt sich aus dem Krug von eiförmiger Grundgestalt das Hauptstück der Raerener Meister, der reichprofilirte Riesenkrug, um dessen Bauch sich ein figurenreicher Fries, bisweilen gar in doppelter Windung schlingt. Vornehmlich in diesen Friesen begegnen uns die Ornamentstiche der Kleinmeister. Für die gewöhnliche braune Waare war kein Vorwurf beliebter als der Tanz der Bauern, welcher bereits in dreissig verschiedenen, aber zumeist auf Hans Sebald Behaim's Stiche zurückzuführenden Darstellungen nachgewiesen ist. Beliebt war bei den Abnehmern der Raerener Krüge auch die Geschichte von der schönen Susanna, König Salomos Begegnung mit der Königin von Saba, das Gleichniss vom verlornen Sohn — eben dieselben Vorwürfe, welche in den Holzschnitzereien der niederdeutschen Bauernmöbel jener Zeit eine Rolle spielen. Dem gemeinen Mann weniger verständliche Darstellungen, wie der Kampf der Centauren und Lapithen auf einem Riesenkruge des Jan Emens in der Baron Oppenheim'schen Sammlung zu Köln kommen nur ausnahmsweise vor.

Die in Siegburg vorherrschende Schnellenform tritt in Raeren zurück; jedoch kommen Nachahmungen von Siegburger Schnellen in brauner Waare vor, wie deren die Sammlung eine besitzt, für welche die weisse Siegburger Interims-Schnelle als Vorbild gedient hat. Andrerseits haben auch Siegburger Meister nicht verschmäht, sich der Formen ihrer Raerener Gewerbsgenossen zu bedienen, wie aus dem Vergleich des Siegburger Kruges der Sammlung v. J. 1589 mit dem Raerener Schnabelkrug v. J. 1587 erhellt; an beiden Gefässen ist ein aus derselben Form gedrückter Fries mit den Köpfen und Wappen der Herrscher Frankreichs, Spaniens, Polens und der Marke des Jan Emens angebracht.

Beliebt waren in Raeren linsenförmige Feldflaschen, welche an einem Riemen hängend getragen werden konnten. Auf den flachen Mitten wurden sie meist mit den Wappen ihrer Besteller, auf den gewölbten Flächen durch eingedrückte und geritzte Ranken in blau glasirtem Grunde verziert. Bei einigen dieser Reiseflaschen deutet das Wappen, z. B. dasjenige eines Abtes von Corneli Münster in der Nähe Raerens auf letzteres als Entstehungsort, während andere, ähnlich verzierte Gefässe nach dem Vergleich mit Scherbenfunden aus dem Nassauischen auf die dortige Gegend hinweisen. (Die S. 251 abgebildete Flasche dieser Art könnte ebensowohl in Raeren wie im Nassauischen angefertigt sein.)

Die elegante Form des Schnabelkruges der Siegburger Töpfer begegnet uns auch in Raeren häufig. Ausnahmsweise finden sich Trinkgefässe in der bei den deutschen Trinkern beliebten Eulenform oder als Figuren in der Zeittracht, welche man nur geleert hinstellen konnte, Schenkgefässe als einfache oder doppelte Wurstkrüge, grosse Tischbrunnen für den Wein von reichem architektonischen Aufbau.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Schnabelkrug von grauem Steinzeug mit vertheilt aufgelegtem Blau. Raeren. Höhe 28 cm.

Bis zum Jahre 1619 scheint die Töpferei in Raeren ein freies Handwerk gewesen zu sein; erst als ihre Blüthezeit vorüber, i. J. 1619, wurden die in langjähriger Uebung überlieferten Bräuche in geschriebenen Satzungen festgelegt, denen i. J. 1760 in einer durch Maria Theresia gewährten neuen Verfassung weitere, das Handwerk regelnde Bestimmungen hinzutraten. Der Verfall der Kunst liess sich jedoch nicht aufhalten und fortan wurde nur ganz untergeordnete Waare erzeugt.

Braunes Raerener Steinzeug: Krug v. J. 1590. In einer Arkadenstellung Paare tanzender Bauern nach einer Folge von zehn Kupferstichen des Hans Sebald Behaim a. d. J. 1546, (Bartsch 154—163) und zwar im Gegensinne der Vorlage. Die bei Behaim gegebene Beziehung auf die zwölf Monate ist von dem Formenstecher aufgegeben und auch die ursprüngliche Reihenfolge zum Theil verlassen. — Ueber und unter den Tänzern die Inschrift: „Drissen geit for allen dengen, danssen und sprengen, Gerhet du mus daper blasen — so danssen dei Buren als weren si rasen — frs uf spricht pastor ich verdans.“ — Grosse Schnelle, ohne Jahr, mit drei Reliefs, welche das Interim verspotten, gleichen Inhalts wie die Reliefs der Siegburger Interims-Schnelle der Sammlung, jedoch als Spiegelbilder dieser. Im silbernen Deckel eine silb. Medaille, auf deren Avers Christus vor dem dreiköpfigen Ungeheuer mit der Umschrift: „Packe di . satan . du . interim“. Aus der Kirche St. Katharinen zu Hamburg.

Krug v. J. 1602, mit den Brustbildern und Wappen der sieben Kurfürsten in einer durch Hermen gebildeten Arkadenstellung.

Graues und blaues Raerener Steinzeug: Schnabelkrug v. J. 1587; der schmale Bauchfries mit 11 säulengetragenen Korbbögen, in welchen je zwischen

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

dem Bildniss eines Königs und einer Königin die Wappen Frankreichs, Spaniens, Polens, im ersten Bogen die Jahreszahl, im letzten die Hausmarke des Jan Emens. — Schnabelkrug, ohne Jahr, (s. d. Abb. S. 259). — Krug v. J. 1589, mit den Brustbildern von sieben Fürsten: „Kuningk in Sueden — Kuningk Filippus D. G. — Prinse de Parma — Henricus der 3. in Frankrich — Henri de Guise — Charles de Lorraine — Robertus Comes [Robert Dudley, Graf von Leicester]. — Das J. E. des Raerener Töpfers Jan Emens im Felde des ersten Bildes und wiederholt in Verbindung mit einer Hausmarke auf einem hängenden Schilde am Schluss der Bilderreihe.

Steinzeug von Kreussen und anderen Orten.

In Kreussen, einem an der Vereinigungsstelle der Heerstrassen von Nürnberg und Regensburg, unweit von Baireuth belegenen Städtchen scheint schon im Mittelalter Steinzeugtöpferei betrieben worden zu sein.

Das Kreussener Steinzeug ist von dunkelgrauer, bisweilen röthlicher harter Masse und mit einer dunkelbraunen mattglänzenden Glasur überzogen, welche bei den besseren Arbeiten der Blüthezeit vom Ende des 16. Jahrhunderts die Einzelheiten der plastischen Ornamente in voller Schärfe hervortreten lässt. Im 17. und 18. Jahrhundert wird eine glänzendere schwarzbraune, das Relief abstumpfende Glasur verwendet. Eigenthümlich ist den Kreussener Krügen die Bemalung der geformten Reliefs mit Gold- und Emailfarben, Hellblau, Weiss, Gelb, Grün und Ziegelroth; bisweilen wird mit diesen Farben auch in kleinen Feldern, z. B. eines Wappens auf der Fläche gemalt. Die Formen der Gefässe sind von geringer Mannigfaltigkeit; am häufigsten Trinkkrüge von niedriger Walzenform und vier- oder sechskantige, mit zinnernen Schraubdeckeln verschlossene Behälter für Flüssigkeiten.

Wenige Beispiele derartiger Krüge; dabei jedoch eine Sammlung von 58 Hohlformen aus leichtgebranntem Thon, welche in Kreussener Werkstätten des 16. bis 18. Jahrhunderts gedient haben. Darunter Passepartouts aus Rollwerk mit leerem, zum Einsetzen von Wappen bestimmten Mittelfeld, Schilde mit Hausmarken, Wappen, Karyatiden, Masken, Friese mit Jagden für die „Jagdkrüge", mit Heiligen für die „Apostelkrüge" (beliebte Vorwürfe auf Kreussener Krügen). Auf der Unterseite einiger Formen eingeritzt das B. S. 1656 des Kreussener Hafners Balthasar Seiler und ein J. F. S. 1711.

Eine sich scharf abhebende Gruppe bilden die Kerbschnitt-Krüge, wie man sie richtiger nennt als mit dem sinnlosen Namen „Trauerkrüge", welcher des kulturgeschichtlichen Grundes entbehrt. Diese Krüge sind von hellgrauer Masse mit leicht glänzender Salzglasur. Geformte Engelsköpfchen und eingedrückte kleine Blätter und Knospen finden stets neben den gekerbten Rosetten- und Schachmustern Anwendung, jedoch bestimmen letztere durchaus die Eigenart dieses Steinzeuges. Meist sind die Krüge von birnförmiger oder gedrungen balusterförmiger Gestalt; in den nur die Kerben füllenden Emailfarben herrschen Blau und Weiss vor, seltener findet sich Schwarz, Ziegelroth Gelb, wohl niemals Grün. Die Stätte ihrer Herstellung harrt noch des sicheren Nachweises. Werthlos hierfür ist eine angebliche Marke, welche weiter nichts ist, als der Abdruck eines der zur Verzierung benutzten Stempel mit einer kleinen Knospe.

Fünf gute Beispiele, ein Krug ohne Email, vier mit verschiedenen Farben emaillirt, einer der Zinndeckel datirt 1665.

Deutsche Bauerntöpfereien.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Mittelalterliches Blumengefäss aus hartem schwarzem Thon. Aus Lüneburg. Höhe 20 cm.

Das deutsche Mittelalter hat von architektonischen Zierrathen und von Fussbodenfliesen aus gebranntem Thon ausgedehnten Gebrauch gemacht, für deren Ausstattung auch grün, gelblich oder braunschwarz gefärbte Bleiglasuren, jedoch kein Zinnemail verwendet. Das in den keramischen Handbüchern als „das wichtigste Werk keramischer Kunst aus der Frühzeit der Gothik“ gepriesene Grabmonument eines im Jahre 1290 verstorbenen schlesischen Herzogs in der Kreuzkirche zu Breslau ist keineswegs „ganz mit farbigem Zinnemail verziert“, sondern nur kalt bemalt. Auch die plastisch reich durchgebildeten Oefen der Spätgothik verdanken ihren farbigen Schmuck nur den Bleiglasuren. Dass die mittelalterlichen Thongefässe weder durch ihre Masse, noch durch ihre Glasuren den technischen Standpunkt überschritten, welchen damals die Thonplastik und die Ofentöpferei einnahmen, ist durch erhaltene Beispiele bezeugt. Im Haushalt des wohlhabenden Bürgers fanden metallene Gefässe zu vielerlei Zwecken Anwendung, für welche erst eine spätere Zeit, als die keramische Technik sich vervollkommnet hatte, sich des Steinzeuges oder der Fayencen bediente.

Was von mittelalterlichen Thongefässen im Baugrunde oder in den Latrinen der Städte oder als Behälter vergrabener Schätze sich erhalten hat, entspricht im Allgemeinen jener Töpferwaare, welche als Erzeugniss bäurischer Betriebe und für den ländlichen Bedarf in den folgenden Jahrhunderten und bis in unsere Tage hergestellt ward und wird. Der nur leichten Brand vertragende poröse Scherben wird, um ihn undurchlässig gegen Flüssigkeiten zu machen, mit einer Bleiglasur überschmolzen. Diese wird durch Metalloxyde grün oder braun gefärbt verwendet; oder man giebt dem sich roth oder missfarben brennenden Scherben einen Ueberzug von weissem Thon, aus welchem Verzierungen bis auf den dunklen Grund herausgekratzt werden und schmilzt hierüber eine durchsichtige oder durchscheinende Glasur. Verfügte man über einen Thon, welcher bei reichlicher Beimengung von Sand im Brande einen härteren, undurchlässigen Scherben ergab, so bedurfte man keines glasigen Ueberzuges mehr.

Beispiele bäurischer Töpferarbeiten des späten Mittelalters sind der oben abgebildete, im Baugrunde eines Hauses zu Lüneburg aufgefundene Blumentopf aus schwarzer, klingender, unglasirter Masse; ein grünglasirter Krug, welcher, mit hamburgischen Silbermünzen aus dem Jahre 1524 gefüllt, in der Nähe Hamburgs ausgegraben wurde, und ein im Baugrunde der Steinstrasse zu Hamburg aufgefundener Topf, welcher mit Streifen aufgesetzten weissen Thones verziert ist.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Die bäurischen Töpferarbeiten der neueren Zeit bieten ein zwiefaches Interesse, durch ihre Ueberlieferungen alter Verfahren, welche vor den Fortschritten der Technik aus der Industrie unserer Tage verschwunden sind, und durch ihre Darstellungen und Inschriften, welche von dem Familienleben, dem Glauben und der Sitte unserer bäurischen Altvorderen, hie und da auch noch unserer von städtischer Kultur nicht beleckten Zeitgenossen anmuthendes Zeugniss geben.

Eine Besonderheit sind die aus dem nördlichen Deutschland stammenden „Möschentöpfe", welche meist durch ihre Verzierungen und Inschriften ihre Bestimmung verrathen, dem Säugling den „Möschen" genannten Brei darzubieten.

Der älteste, mit der Jahrzahl 1682, aus Hamburg, entbehrt solchen beziehungsvollen Schmuckes und ist nur mit angegossenem, unter der schwarzbraunen Bleiglasur hell erscheinenden, grün betupften Rankenwerk verziert.

Der folgende, aus Dithmarschen, mit den schnäbelnden Tauben unter einer kronenförmigen Laube verkündet seine Bestimmung in folgenden Worten: „Ich hab ein Wortt geredt", gross am Topfrande, und weiter klein am Deckel: „Johan Christoffer Wiedenroth bin ich genant — mein Glük steht in ..... wozu wohl die des mangelnden Raumes wegen fortgebliebenen Worte „Gottes Hand" oder der am Topfrande darunter mit seinen Anfangsbuchstaben A. H. angedeutete Name der jungen Frau zu ergänzen sind.

Ein dritter Möschentopf aus Hamburg, v. J. 1777, zeigt in der grünglasirten äusseren Wandung Durchbrechungen in Form von Ranken mit grossen Granatäpfeln und als Deckelknopf eine gelbe Wiege.

Aehnlich gearbeitet und gern mit doppelter, aussen hübsch durchbrochener Wandung ausgestattet sind die grösseren, für die Wöchnerin bestimmten Suppenschalen. Bei einer solchen, schwarzbraun glasirten, aus Duvenstedt am Harz ist auf dem Deckel in einer durchbrochenen, gelben Umzäunung eine weissbraun und gelb glasirte Wiege mit einem Säugling angebracht.

Auf einer anderen, aus dem östlichen Holstein stammenden Suppenschale, deren durchbrochene Aussenwandung aus braun, grün, gelb und ziegelroth glasirten Ranken besteht, hat ein Töpfer, Jochim Sos, dieses Stück einer Frau Engel Hamerichs gewidmet mit dem Zusatz, sie solle „diese Schale Jochim Sos zum Gedechtnis stehen lassen, — nach ihrem Tode soll Ihre liebe Junffer Tochter Engel sie haben. Anno 1704." Eine weitere, um den Rand laufende Inschrift besagt: „Mein Mutter in der Jugent sie lehrt mich aller und Tugend, aller Höflichkeit, wie die Leutte reden in Frankreichen", wobei das „und" wohl hinter „Tugend" zu lesen ist.

Auch „redende Schüsseln" finden sich nicht selten als Erzeugnisse bäurischer Töpfer. Erbauliche Inschriften und lustige Verse auf Liebe und Ehe wiegen im nördlichen Deutschland vor; politische Anspielungen, welche in der redenden Töpferwaare Frankreichs so häufig sind, fehlen.

Auf einer Schüssel aus der Lübecker Gegend vom Ende des 18. Jahrhunderts lesen wir die Randschrift: „Mit Danck will ich dich loben, O du mein gott und Herr im Himmel hoch dort [oben]." Der irdene Scherben ist mit weissem Beguss bedeckt; die eingeritzten Umrisse und einzelne Flächen der einen Vogel in Blumenranken darstellenden Zeichnung heben sich ziegelroth von der durch gelbliche durchsichtige Glasur und einzelne grüne Farbflecken gedeckten Fläche ab.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite).

Eine Schüssel aus dem Holsteinischen v. J. 1783 mit dick emaillirten blauen Verzierungen auf weissem Grunde trägt inmitten eines mit Blumen besetzten Herzens die Worte: „Junge weiber und altes gelt liebt man in der gantzen welt.“

Vier Schüsseln vom Jahre 1814, bäurische Arbeiten aus Mittelkirchen im hannöverschen Alten Lande, tragen in dem weissen Beguss des rothen Scherbens ausgekratzte Inschriften folgenden Wortlautes:

„Wer Gott und ein hübsch Mädchen liebt, und beides wie er soll, der lebt auf Erden recht vergnügt und geht ihm ewig wohl.“

„Wenn mich nur mein Männchen liebt, bin ich schon geborgen.“

„Aller Herzen, die so schertzen, wie die Haasen in den Mertzen,“

Endlich, vielleicht auf persönliche Verhältnisse des Bestellers anspielend:

„Das oftmahls Jungfern sich mit Thränen betrübt nach einem Manne sehnen, das ist kein Wunder, Wenn aber Jungfern schon bei Jahren der Liebe Regung wohl erfahren, Das ist ein Wunder.“

Dass die Technik dieser Schüsseln im Alten Lande von Alters her überliefert worden, zeigt eine ebendaher stammende ähnliche, gebuckelte Schüssel vom Jahre 1694 mit einem roh eingeritzten Paare in der Zeittracht.

Als Erzeugnisse bäurischer Töpfer sind auch die Marburger Geschirre zu erwähnen, welche noch bis vor Kurzem durch hessische Hausirerinnen in den Dörfern der Nieder-Elbe verkauft wurden. Sie sind kenntlich an der nach unten zu in's Braune übergehenden ockerrothen Glasur mit groben Blumenverzierungen aus aufgeklebten grünen, weissen und braunen Thonblättchen.

Aus dem holländischen Seeland stammt ein grün glasirtes Kohlenbecken „Comvoor“, welches ganz mit den als Holzschnitzerei so häufig vorkommenden Kerbschnitt-Verzierungen bedeckt ist, die mit dem Messer aus dem noch weichen Thon geschnitten sind.

Holländisches Kohlenbecken mit Kerbschnitt, grünglasirt. Gr. Dm. 25 cm.

Aegyptische Bauerntöpfereien.

Im sechsten Zimmer (Erstes der Südseite.)

In dem alten Kulturlande am mittleren und unteren Lauf des Niles hat sich nach dem Niedergang des muhammedanischen Kunstgewerbes, von dessen früheren Leistungen auf keramischem Gebiete Fayencebekleidungen der Wände in Moscheen und Brunnen Zeugniss geben, nur eine bescheidene Gefässtöpferei in bäurischer Uebung erhalten.

Zu Kenneh in Ober-Aegypten werden aus sich hellgrau brennendem, nach dem Brande sehr porösem Thon die Ula oder Kullah genannten Gefässe angefertigt, deren man sich in ganz Aegypten zur Aufbewahrung des Trinkwassers bedient, welches durch die starke Verdunstung auf ihrer Aussenfläche frisch erhalten wird.

In Assiut, der Hauptstadt Ober-Aegyptens wird in zahlreichen kleinen Werkstätten die Herstellung mannigfacher Gebrauchs- und Ziergefässe betrieben, welche sich durch ein schönes Ziegelroth von mattem Glanz oder ein glänzendes tiefes Schwarz auszeichnen. Der Thon, aus welchem diese Gefässe auf der Töpferscheibe geformt werden, ergiebt nach dem Brande einen gelbrothen Scherben; das tiefe Roth und das Schwarz der Oberfläche wird durch den Auftrag von Farbmitteln erzielt, welche jedoch, da sie keinen Glassatz enthalten, nicht als Glasuren anzusehen sind. Den Glanz bringt man durch sorgfältiges Poliren des lufttrockenen Thones mit beinernen Werkzeugen hervor. In weichem Zustande verziert man die Gefässe auch durch Ausstechen des Grundes mit einfachen Flachornamenten; bei diesen herrschen Palmetten vor, in denen noch antike Formen anklingen. Kleinere Ornamente, Blümchen, Blätter, Linienverschlingungen werden mit hölzernen Stempeln in den noch weichen Thon eingedrückt, ähnlich wie bei den rheinischen Steinzeugkrügen. Viele dieser Assiut-Gefässe ahmen schon die Formen europäischer Porzellankannen und Trinkgläser nach; andere fügen sich einheimischen Gebräuchen. So die „Mabhara“ genannten Räuchergefässe mit durchbrochenen Deckeln, deren man sich bei Bestattungen und anderen Ceremonien bedient; die „Tassa lisum el Ma“, flache Schälchen, mit denen man im Bade Wasser schöpft, um sich damit zu begiessen; die „Hagar timsah“, krokodilförmige Fussreiber, um im Bade die Schwielen der Füsse abzuraspeln; Kaffeetässchen, „Fingan“, mit eierbecherförmigen Untersätzen „Zarf“; und Köpfe für die türkischen Pfeifen.

Verschieden geformte Wassergefässe aus Kenneh (Geschenk des Herrn G. Marcus.) — Eine Sammlung gelbrother, dunkelrother, schwarzer Thongefässe, welche die wichtigsten Formen der Töpferwaaren von Assiut vertreten. (Geschenk des Herrn Dr. O. Bergeest.)

Die **Amerikanischen Bauerntöpfereien** sind durch eine Gruppe mexikanischer Thongefässe vertreten, welche nach ihrem Verschiffungsort als **Mazatlan-Waare** bezeichnet werden. Obwohl ohne Hülfe der Töpferscheibe verfertigt, zeigen sie mannigfaltige Formen, welche theils europäischen Porzellangefässen entnommen sind, theils alte mexikanische Ueberlieferungen bewahren. Mit Vorliebe bildet man Thiere nach, z. B. Affen und Schwimmvögel. Die hellgraue, mattglänzende Oberfläche ist durch mechanisches Glätten des ungebrannten Thones ohne Glasur erzielt. In den gemalten Blumen und Thieren herrschen Silber, Schwarz und Graublau vor, weniger Ziegelroth, Lila und Gold; diese Farben scheinen keinem oder nur sehr schwachem Feuer ausgesetzt gewesen zu sein.

Zwei Majolica-Fliesen vom Fussboden des Palazzo del Magnifico (Pietrucci) in Siena, vielfarbig auf schwarzem Grund; 1509. Breite jeder Fliese 19 cm.

Italienische Fayencen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Das Verfahren, Gefässe aus gebranntem Thon durch Ueberschmelzen einer glasigen, durch Metalloxyd gefärbten Kruste undurchlässig gegen Flüssigkeiten zu machen, reicht im Orient in ein hohes Alterthum zurück. Schon Jahrtausende bevor die Italiener zu jenem Zweck einen durch Zinnasche weiss gefärbten Glasfluss verwandten und damit die heute Fayence genannte Töpferwaare schufen, haben Babylonier und Assyrier dies Verfahren an Gefässen und Ziegeln für Mauerbekleidung angewandt. Aus westasiatischer und ägyptischer Ueberlieferung ist es wahrscheinlich den Culturvölkern des Islam vererbt worden, und diese haben es bei ihrem Siegeszuge um die Gestade des Mittelmeeres nach Spanien, den balearischen Inseln und Sicilien weitergetragen. Die Annahme, dass von ihnen wieder die Italiener des 15. Jahrhunderts gelernt haben, liegt nahe, ohne dass sie bis jetzt bewiesen werden könnte.

Die ältesten Gefässe europäischen Ursprunges mit einer Glasur von Zinnschmelz zeigen dieselbe stets in Verbindung mit gemalten Verzierungen von metallischem, goldigem, kupferigem oder in Regenbogenfarben spielendem Glanz, welche durch den Niederschlag von Metallen aus im Feuer zersetzten metallischen Salzen erzielt sind und ähnlich auch auf den mittelalterlichen Fayencen Persiens sich finden. Von einem der Hauptorte ihrer Anfertigung und Ausfuhr nach Italien, der im Mittelalter Majolica genannten balearischen Insel Majorca übertrugen die Italiener die Bezeichnung Majolica auf alle mit metallischem Lüster geschmückten Thonwaaren, aber nur auf diese. Erst in jüngerer Zeit wurde der Name Majolica auch auf die übrigen Fayencen angewendet, welche im Zeitalter der Renaissance in Italien angefertigt worden sind. In weiterem Sinne nannte man Majoliken die in anderen Ländern unter dem Einfluss der italienischen Vorbilder der Renaissance geschaffenen Fayencen und zu allerletzt hat man jenen Namen missbräuchlich auf vielerlei farbig glasirte Thonwaaren angewendet, welche weder Technik noch Stil mit seinen rechtmässigen Trägern gemeinsam haben.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Einer verbreiteten Annahme nach ging der Beherrschung der Zinnschmelz-Glasur bei den Italienern ein Verfahren voraus, bei welchem man den gröberen Thon der Gefässe mit einer Schicht feinen, gereinigten weissbrennenden Thones überzog, hierauf malte, dann eine durchsichtige Bleiglasur überschmolz. Vermeintlich auf diese Art hergestellte Gefässe pflegt man als „Mezza-majolica“ aufzuführen. Obwohl die Mezza-Majolica im Sinne jenes Verfahrens zu einem stehenden Artikel aller Handbücher der Keramik geworden, ist ihr thatsächliches Vorkommen noch des Beweises bedürftig, der nur auf dem Wege der chemischen Untersuchung geliefert werden kann. Schüsseln der hamburgischen Sammlung ganz in der Art der grossen, im Katalog des Kensington-Museums den Werkstätten Pesaros oder Gubbios zugeschriebenen, jedoch wahrscheinlicher in Diruta angefertigten in Blau, und gelblichem Grün mit Metalllüster bemalten Schüsseln haben das Vorhandensein von Zinn, wenn auch in geringerer Menge, in ihren Glasuren ergeben. Piccolpasso, welcher 1548 aus eigener Erfahrung die italienische Töpferkunst seiner Zeit schilderte, erwähnt die sog. Mezza-Majolica nicht. Erst Passeri, welcher zweihundert Jahre nach ihm über die Majoliken schrieb, hat die Bezeichnung Mezza-Majolica für die erwähnten, von ihm der Stadt Pesaro zugeschriebenen frühen Arbeiten eingeführt und ihre Herstellung ohne Zinnglasur beschrieben. Er war aber hierfür nur auf Muthmaassungen angewiesen, welche dann von den späteren Schriftstellern anstatt der Beweise hingenommen und als Thatsachen nachgeschrieben sind. Wenn man von Mezza-Majolica weiter reden will, wird man fortan andere Belegstücke nachweisen müssen, als jene Schüsseln von Diruta und ihresgleichen.

Als den Erfinder der Zinnglasur für Italien nennt Vasari den grossen Thonbildner der italienischen Frührenaissance Luca della Robbia. Luca's und seines Neffen und Schülers Andrea Altarwerke aus glasirtem Thon gehören in ihrer von der ganzen Anmuth des Frühlings der Renaissance umflossenen Hoheit zu dem Schönsten, was die plastische Kunst je geschaffen hat. Ein milchweisser Zinnschmelz überzieht in dünner Schicht die Bildwerke, ein zartes, mildes Blau, vornehmlich für die Hintergründe, ein gelbliches Grün, Gelb und Vergoldung treten in bescheidener Anwendung hinzu, mehr für das Beiwerk, als für die Hauptgestalten. Schon Luca verband gelegentlich die Fayencemalerei mit plastischen Werken; dem marmornen Grabmal des Bischofs Benozzo Federighi von Fiesole (1455) gab er eine Einfassung von Fayenceplatten mit gemaltem Fruchtkranz. Von diesen frühen Meister-Werken ächter Fayence führt aber für unser Wissen noch keine Brücke zu den Arbeiten der italienischen Fayencemaler im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts.

Ueber die Herstellung der Majoliken um die Mitte des 16. Jahrhunderts, als die Technik ihren Gipfelpunkt erreicht hatte, sind wir unterrichtet durch „Li tre Libri dell' Arte dell Vasajo“ des Cipriano Piccolpasso, welcher damals einer Töpferwerkstatt in Castel Durante vorstand. Da dieses Verfahren im Wesentlichen dasselbe war, welches im 17. und 18. Jahrhundert, später in den zahlreichen in Holland, Frankreich und Deutschland aufblühenden und hinwelkenden Fayence-Töpfereien befolgt ward, bis es von der Malerei mit Muffelfarben auf die fertig gebrannte Glasur verdrängt wurde, schildern wir es hier ein für alle mal.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Wie bei aller guten Töpferwaare ist die sorgsame Mischung der Masse aus Erdarten verschiedenen Fundortes eine Vorbedingung des Gelingens. Durch Sieben, Waschen, Kneten, Faulen werden die verschiedenen Thone vorher von unreinen Beimengungen befreit. Verarbeitet wird der richtig gemengte und reife Thon entweder auf der Töpferscheibe oder mit Hülfe von Hohlformen.

Die Drehscheibe, torno, deren sich die Majolikatöpfer bedienten, hatte im wesentlichen die noch heute übliche Anordnung. Sie bestand aus zwei Holzscheiben, einer grossen unteren und einer kleinen oberen, welche durch eine senkrechte, unten mit einem Zapfen in einer Vertiefung des Fussbodens drehbar lagernde, oben mittelst einer am Werktisch des Arbeiters befestigten Führung in senkrechter Stellung erhaltene Stange verbunden waren. Mittelst der Füsse versetzt der sitzende Dreher die untere Scheibe in wirbelnde Bewegung, welche durch die Stange auf die Werkscheibe, mugiolo, übertragen wird. Für das Drehen gewisser feinerer Arbeiten, insbesondere der Vasen, wird auf der flachen Werkscheibe zuvor eine hölzerne Halbkugel mit der Wölbung nach oben, die scudella, befestigt. Die Werkscheibe theilt ihre wirbelnde Umdrehung dem darauf gelegten Klumpen weichen Thones mit, welcher, sich selbst überlassen, durch den Einfluss der Schwungkraft abgeplattet, endlich zerrissen und fortgeschleudert werden würde, aber unter dem Gegendruck der dem Wegstreben des Thonklumpens von seiner Drehungsaxe entgegenwirkenden, die plastische Masse leitenden und in die Höhe ziehenden Hand des Arbeiters sich zu einer Hohlform gestaltet.

Auf diesem Wege gewann man die Mehrzahl der in den Majoliken bekannten Gefässformen, die piatti piani, flache Platten, die piatti con fondo, Platten mit vertiefter Mitte, mit oder ohne Fuss, die tondi und tondini, breitrandige Teller mit mehr oder minder vertiefter Mitte, die scudelle und scudellini, Schalen mit niedrigem Fuss, mit oder ohne Rand, die ongaresche, in Venedig piadene genannt, Näpfe mit Fuss, die bacili, grosse Becken, albarelli, schlanke, walzenförmige, in der Mitte leicht verjüngte Gefässe zur Bewahrung von Drogen in den Apotheken, (s. d. Abb.) die vasi a pera, Vasen mit birnförmigem Körper, die vasi a palla, kugelförmige Vasen, boccali und fogliette, grosse und kleine Krüge mit oder ohne Ausguss, fiole und fiaschi, Flaschen für Oel, Essig, Wein und Wasser.

Apothekertopf, albarello, von Majolica. Das Ornament mehrfarbig mit abwechselnd citrongelbem, blauem und ockergelbem Grunde. Faenza (?), Anfang des 16. Jhdts. Höhe 24 cm.

Ausgüsse und Mündungen der Kannen wurden aus freier Hand gestaltet; Dillen, Griffe, Henkel für sich geformt und mit Thonbrei am Gefäss befestigt. Derartig bereicherte Formen bezeichnete man, da sie an antike Bronzevasen erinnern mochten, als „vasi a

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

bronzo antico.“ Als eine besondere Art der gedrehten Gefässe beschreibt Piccolpasso die „scudelle da donna di parto“, Speisegefässe für die Wöchnerinnen. Sie bestehen aus fünf bis neun einzelnen Stücken, welche so gearbeitet sind, dass sie auf einander gesetzt ein Gefäss von reichem Vasenprofil bilden. Zu unterst steht die scudella, ein Suppennapf mit Fuss; der Deckel über ihr dient zugleich als Teller für das Brod; dieses wird bedeckt von einer mit ihrem Fuss nach oben gekehrten Schale, auf welcher das Salzfass, saliera, mit seinem Deckel steht. Vollständige Sätze dieser Art haben sich nicht erhalten, einzelne Theile derselben häufig.

Gefässe von unrundem Querschnitt, die dreiseitigen Becken, die vierseitigen Dintenfässer, die länglichen Schalen, sowie alle die Buckelung (S. d. Abb. S. 269) des getriebenen Metallgefässes (smartellati) oder die geflochtenen Körbe (canestrelle) nachahmenden oder mit erhabenen Zierrathen ausgestatteten Gefässe lassen sich nicht auf der Scheibe herstellen. Man formt sie in Hohlformen aus Gyps, welche über den Modellen gegossen sind. Zu diesem Zwecke wird der Thon in einem grossen Klumpen auf die Werkbank zwischen zwei Bretter von derselben Dicke gelegt, welche die Gefässwandung erhalten soll. Indem man einen Draht über die Bretter zieht, schneidet man am Fusse des Thonklumpens eine Scheibe von der erforderlichen Dicke ab. Man drückt diese dann mit den Fingern in die Vertiefungen der Form und schneidet die den Rand derselben überragenden Theile ab. Füsse, Henkel und andere Theile werden mittelst einer Schlempe aus feinerem, mit feingeschnittener Scheerwolle gekneteten Thon, barbatina, angeklebt. Ebenso klebt man bei Vasen die beiden Hälften aneinander, in welche die Form in Gemässheit eines Längsschnittes zerfällt, welcher vom Henkelansatz bis zur Mündungsmitte des Modelles geführt wird.

Im zweiten Buche schildert Piccolpasso die Zubereitung der Glasuren und Farben. Aller Grundlage ist das Marzacotto genannte Glas, dessen Bestandtheile, Pottasche, welche durch das Brennen der Weintrester gewonnen wird, und reiner Quarzsand von besonderen Fundorten, im Verhältniss von 10 bis 12 Pfund zu 30 Pfund zusammengeschmolzen werden.

Die weisse Farbe, Bianchetto, ward gewonnen, indem man schmelzendes Zinn durch Umgiessen oder rasches Umrühren in eine weisse Zinnasche (Zinnoxyd) verwandelte. Grün, Verde, aus durch Röstung oxydirtem Kupfer mit Zusätzen von Antimon und Bleioxyd, Zallo, Dunkelgelb, aus Bleioxyd, Antimon und Eisenrost, Zallulino, Hellgelb, aus Bleioxyd und Antimon mit ein wenig Pottasche und Kochsalz, sind die vier künstlichen Farben, über Venedig bezogenes Kobaltblau, Zaffara oder Azzurro, und in Italien an mehreren Orten gefundener Braunstein, Manganese, für das Braun-Violett, die beiden natürlichen Farben, welche die gesammte Scharffeuerpalette der Majolika ausmachen.

Picolpasso erwähnt ausdrücklich, dass man in Italien nicht verstehe, eine gute rothe Farbe herzustellen. Allerdings habe er eine solche angewendet gesehen in der Werkstatt des Vergiliotto zu Faenza, schön wie Zinnober, aber von trügerischem Gelingen. Dieses Roth wurde aus rothem Bolus, welches in rothem Weinessig abgerieben worden, hergestellt und über einen Grund von Zallulino gemalt.

Die stagno accordato genannte Mischung von Zinn- und Bleioxyd für die Glasur wird gewonnen, indem man Blei und Zinn, von ersterem vier bis sieben Gewichtseinheiten, von letzterem eine, in einem besonderen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Ofen schmilzt und die sich an der Oberfläche des geschmolzenen Metalles bildenden Oxyde abschöpft und sammelt. Zwölf Pfund dieses stagno accordato mit dreissig Pfund des gepulverten und gewaschenen Marzacotto ergeben die gewöhnliche weisse Glasur, „bianco comune“, welche den Malgrund bildet. Die „coperta“, eine farblose Glasur, mit welcher die Malereien zur Erhöhung ihres frischen Glanzes bedeckt werden, wird aus Sand, Bleioxyd, Pottasche und Kochsalz zusammengeschmolzen.

Bevor Piccolpasso uns die Anwendung dieser Glasuren und Farben lehrt, führt er uns zu dem Brennofen, in welchem die Gefässe dem ersten Brande ausgesetzt werden. Der Ofen in Castel Durante misst nur sechs Fuss in der Länge zu fünf in der Breite und sechs in der Höhe. Ein niedriger Unterbau dient als Feuerraum, aus dem die Flammen durch Oeffnungen seiner Wölbung in den Oberbau emporzüngeln, welchen ein zum Durchzug des Rauches mit neun Oeffnungen versehenes Tonnengewölbe überspannt und an dessen Seiten Gucklöcher im Mauerwerk ausgespart sind. In diesen Oberbau packt man durch die an seiner Schmalseite angebrachten Thüröffnungen die lufttrockenen Gefässe, wobei die feineren in durchlöcherte Kapseln gesetzt und diese säulenförmig aufgestapelt, die gröberen in den Zwischenräumen vertheilt werden. Ist der Ofen gefüllt, so vermauert man die Thüren, verstopft die Gucklöcher, bedeckt die Löcher im Gewölbe lose mit Ziegeln und entzündet das im untern Gewölbe angehäufte Holz. Die Gluth muss während der ersten vier Stunden allmählich gesteigert und sorgfältig überwacht werden, damit der Thon nicht allzuhart brenne, um später noch die Glasur annehmen zu können. Während zwölf Stunden wird die Gluth unterhalten, dann lässt man sie langsam erlöschen und den Ofen abkühlen.

Gebuckelte (geformte) Schale von Majolica. Die Felder abwechselnd dunkelblau mit citrongelbem und ockergelb mit hellblauem Ornament. Als Mittelbild in Blau und Gelb S. Antonius von Padua. Faenza. Mitte des 16. Jahrhdts. Durchm. 23 cm.

Während dieses ersten Brandes der Gefässe hat man in dem Feuerraume des Brennofens die Bestandtheile des „bianchetto“ und der übrigen Farben in besonderen Gefässen ebenfalls der Gluth ausgesetzt, was für mehrere derselben noch ein oder zweimal wiederholt wird. Danach werden sie auf einer Handmühle oder im Mörser fein gepulvert. Ebenso das bianco comune für die Glasur.

In ein mit Wasser bis zu milchiger Consistenz angerührtes Bad dieses Glasurpulvers taucht man die gebrannten Gefässe; nur auf einen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Augenblick, denn der poröse Thon saugt rasch aus dem Bade soviel Wasser ein, dass die Glasur sich sofort als eine pulverige Schicht auf dem eingetauchten Gefässe niederschlägt. Auf diese Pulverhaut trägt man sodann die mit Wasser angerührten Farben mit Pinseln aus Ziegen- oder Eselshaar auf, jede Farbe mit ihrem eigenen Pinsel.

Piccolpasso lehrt uns, die Umrisse und Schatten mit einer Mischung von Gelb mit schwarzem Zaffar oder in Ermangelung des letzteren mit blauem Zaffar und Mangan zu malen. Die übrigen Farben mischt er bei ihrer Anwendung meistens mit bianchetto (Zinnoxyd). Das grüne Kupferoxyd wird durch Mischung mit Hellgelb aufgehellt „um grüne Felder und Büsche im Sonnenlicht" darzustellen. Die Wirkung schwarzer Farbe wird durch die Mischung von Kupferoxyd (Grün), Manganoxyd (Braunviolett) und dunklem Zaffar (Blau) mit Bleioxyd erreicht. Piccolpasso giebt die Verhältnisse verschiedener Mischungen, fügt aber hinzu, dass jede Werkstatt ihre eigenen Erfahrungen befolge. Zum Beschluss wird der äussere Rand des Gefässes gelb gemalt und endlich dasselbe in ein stark verdünntes Bad der „coperta" getaucht, welche sich wie früher das Zinnglasurpulver in Folge des Saugens des Thones in einer zarten Schicht niederschlägt.

Nunmehr sind die Gefässe soweit, dass ihnen der zweite Brand gegeben werden kann. Das Einpacken der mit dem pulverigen, leicht verletzbaren Ueberzug versehenen Stücke in den Ofen erfordert die grösste Umsicht. Piccolpasso giebt hierfür genaue, durch Abbildungen unterstützte Anweisungen. Hauptsache ist dabei, dass die Gefässe nicht einander berühren, damit sie durch die schmelzende Glasur nicht aneinander oder an der Standfläche festkleben. Um dies zu verhindern, setzt man die Gefässe jedes für sich in eine Thonkapsel mit durchbrochenen Wänden und stützt die flachen Gefässe durch kleine spitze Kegel aus gebranntem Thon, die pironi, drei für jedes Gefäss. In Venedig und in der Lombardei war es üblich, die Gefässe auf ihrem Fusse stehend, mit der Oeffnung nach oben in die Kapsel zu bringen, in Castello Durante (dem Wohnort des Meisters) und in den Marken von Ancona dagegen, sie mit der hohlen Bildfläche nach unten gewendet auf die pironi zu stülpen. Das ist zu beachten, da die Berührungspunkte der pironi sich nach dem Brande durch kleine, trockene Erhabenheiten verrathen. Die Kapseln, flache für die Teller und Schalen, hohe für die Vasen, werden zu senkrechten Säulen übereinandergebaut, welche den ganzen Raum des Ofens füllen. Wie beim ersten Brande wird die Gluth nur allmählich gesteigert. Das Eindringen von Rauch in den Ofen ist zu vermeiden. Nach etwa elf Stunden prüft man die Wirkung durch die seitlichen Gucklöcher. Zeigen sich an einer Stelle die Glasuren nicht richtig geflossen, so leitet man durch Oeffnen eines Loches der Wölbung über der Stelle den Gluthstrom dorthin.

Soweit schildert Piccolpasso uns die Herstellung der Majoliken, ohne von diesen anders zu sprechen als schlechthin von vasi, Gefässen ohne nähere Bezeichnung. Nur in einem Zusatz gedenkt er der Majolica, die er aber selber weder angefertigt, noch habe anfertigen sehen, also nur von Hörensagen kenne. Das Majolica-Roth werde, wie er im Hause des Meister Cencio in Gubbio erfahren habe, auf das vollendete Gefäss gemalt. Nur pflegte man, beim Malen eines Stückes diejenigen Stellen, welchen später der Glanz gegeben werden solle, blos mit ihren Umrissen anzugeben, sodass sie nach dem Glasurbrande als weisse Lücken in der

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite).

Malerei erschienen. Zwei Recepte, das eine für das Majolica-Roth, das andere für die Goldfarbe werden mitgetheilt. Nachdem die Mischung an den vorgesehenen Stellen aufgetragen, werden die Gefässe einem dritten Brande im offenen Feuer eines Ofens von besonderer Anlage unterzogen, welche Meister Cencio vor dem Gewerbsgenossen ebenso geheim hielt, wie das Verfahren bei der Feuerung. So viel nur erfuhr Piccolpasso, dass es hierbei darauf ankomme, nach dreistündigem leichten, von trocknen Weidenzweigen genährten Feuer, dieses noch eine Stunde lang mit trocknen Ginsterzweigen zu unterhalten. Offenbar wurde hierdurch ein starker Rauch entwickelt, dessen fein zertheilte Kohle in glühendem Zustande ihre reducirende Kraft auf die metallischen Salze ausübte, aus welchen die Majolica-Farben bestanden. Die Folge war der Niederschlag einer zarten Schicht verschiedener Metalle, welche noch schöner hervortrat, nachdem man das fertige Gefäss in einer Lauge gereinigt und mit einem wollenen Lappen abgerieben hatte.

Beiläufig gedenkt Piccolpasso auch der „sbiancheggiati", welche in der Lombardei angefertigt werden. Nach dem ersten Brande werden die Gefässe in ein Bad aus mit Wasser angerührter weisser Erde von Vicenza getaucht, welche sich ähnlich wie die Zinnglasur, in pulveriger Schicht auf ihnen niederschlägt. In diese weisse Schicht kratzt man mit eisernem Griffel die Zeichnung ein, welches Verfahren „sgraffio" genannt wird. Eine Bleiglasur vollendet das Gefäss.

Wie schon von Passeri richtig erkannt worden, führt das Malen auf die in Gestalt eines lockeren Pulvers den saugenden Scherben deckende Glasur zu dem der Majolica eigenthümlichen Stil. Jeder Pinselstrich muss mit sicherer Hand in vollem Bewusstsein seiner Wirkung hingesetzt werden. Die alsbald aufgesogene Farbe lässt sich nicht, wie die Oelfarbe auf der Leinewand, vertreiben, übergehen, lasiren. Ausbesserungen von Stellen, welche beim ersten Angriff misslungen sind, lassen sich gar nicht oder nur auf die Gefahr hin vornehmen, dass nach dem Brande eine Fehlstelle die Nachhülfe verrathe. Nachdem die Hauptfarben etwas angetrocknet sind, ist nur das Aufsetzen von Lichtern und das Verstärken der Schatten noch möglich. Mit Recht hat man dieser technischen Beschränkung diejenige verglichen, unter welcher der Fresko-Maler arbeitet; sollen die Farben desselben eine ihre Dauer sichernde innige Verbindung mit dem frischen Kalkbewurf der Mauer eingehen, so muss ebenso Alles mit sicherer Hand „alla prima" gemalt werden und sind misslungene Stellen nur auszubessern, nachdem der Bewurf heruntergeschlagen und nochmals frisch aufgetragen ist — eine Aushülfe, welche dem Majolica-Maler jedoch nicht zu Gebote steht. Bei der Majolica führt die technische Beschränktheit sowohl hinsichtlich des Verfahrens, wie der Auswahl der im Glasurbrand stehenden wenigen Farben zu stilistischen Vorzügen, welche dem vollendeten Werke seinen Charakter verleihen und zugleich die hohe Werthschätzung der seltenen Werke erklärt, in welchen sie kein Hinderniss gewesen, den Vorwurf in künstlerischer Vollendung durchzuführen. Nicht ausgeschlossen ist übrigens, dass werthvollere Stücke, bei welchen der zweite Brand nicht gleich sämmtliche Farben entwickelt hatte, retouchirt und einem dritten Brande unterzogen wurden. Als im 18. Jahrhundert die Muffelfarben aufkamen, gingen die Fayencen aus dem zweiten Brande mit weisser Glasur hervor, auf welche erst der dritte Brand die Farben befestigte.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Majolica-Teller mit ockergelben Arabesken in dunkelblauem Grunde; Einzelheiten schwarz, hellgelb, seegrün. Italien, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Durchm. 24,5 cm.

Die Vorwürfe der Majolica-Maler waren höchst mannigfaltige. Bald überspannten Arabesken (S. d. Abb.) — Bandverschlingungen mit Pflanzen-Motiven — oder Grottesken — mit Pflanzenwerk verwachsene Thier- und Menschengebilde — um einen Mittelpunkt strahlig geordnet, die ganze Schauseite einer Schüssel; bald füllten die Grottesken um eine senkrechte Axe symmetrisch geordnet das Feld, eine Anordnung, welche man vom Vergleich mit dem Aufbau eines Leuchters als „Candeliere" bezeichnete. Bald wurde ein mittlerer Buckel oder eine grosse Mittelfläche mit einer bildmässigen Darstellung gefüllt und das Ornament auf den breiten Rand beschränkt, wo es sich in strahliger Anordnung entfaltete oder „a candeliere" zu beiden Seiten einer idealen Axe aufwuchs. Eine besondere Art der Verzierung von Schüsseln, „Quartiere" genannt, theilte die Fläche des breiten Randes in vier oder sechs Felder, welche durch strahlige Streifen abgetheilt und mit Schuppen- oder Pflanzenwerk oder anderen Motiven gefüllt wurden. Mannigfache Verwendung fanden auch Trophäen von Waffen oder Musik-Instrumenten, welche man als selbständiges Ornament haufenweis über die ganze Fläche oder nur die Schüsselränder verstreute.

Die figürlichen Darstellungen beschränkten sich Anfangs auf ornamental umrahmte Idealbildnisse, oder einzelne Gestalten in kleinen Mittelbildern. Später füllten sie nicht nur die breiten Mitten der Schüsseln, sondern wuchsen noch darüber hinaus, bis endlich die ornamentale Einrahmung ganz verschwand und eine zusammenhängende bildmässige Darstellung die ganze Schaufläche überzog, wobei die Figuren unter Missachtung der Gliederung der Schüssel über die den Rand von der Fläche trennende Kante hinaus gemalt wurden.

Volksthümliche Darstellungen begegnen uns fast nur in einigen frühen Majoliken. Dem wirklichen Leben entlehnte Vorgänge, wie der Besuch eines vornehmen jungen Paares in der Werkstatt eines Majolikenmalers auf einer berühmten Caffagiolo-Schüssel im Kensingston-Museum sind ganz vereinzelte Ausnahmen. Sehr bald überwuchern die der Antike entnommenen Vorwürfe. Geschichtliche Vorgänge werden mit Vorliebe aus den römischen Geschichten des Livius oder dem Virgil entlehnt; die Lieb-

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

schaften der olympischen Götter aus den Metamorphosen des Ovid. Von den biblischen Geschichten giebt man denen des alten Testamentes den Vorzug, weil sie der Darstellung unbekleideter Menschen oder reicher Trachten und decorativer Vorgänge ergiebigeren Stoff bieten, als die schlichten und ernsten Geschehnisse im Neuen Testament. Unter den nationalen Dichtern erweist sich nur des Ariost's Rasender Roland als eine öfter benutzte Quelle. Zeitgeschichtliche Darstellungen sind von schier unbegreiflicher Seltenheit. Landschaften treten als selbstständige Vorwürfe um die Mitte des 16. Jahrhunderts auf, erfahren aber erst zur Zeit der Nachblüthe gegen Ende des 17. häufiger künstlerische Anwendung.

Wappen kommen auf frühen Majoliken häufig vor, nicht selten als einziger Schmuck einer Schüssel oder eines Kruges. Später beschränken sie sich auf die kleinen Mitten der tondini und anderer flachen Gefässe, oder man bringt sie bei figürlichen Bildern irgendwo in der Luft schwebend oder an einem Gebäude hängend an. Verhältnissmässig selten auf Majoliken italienischer Bestimmung, erscheinen sie sehr häufig, oft als Hauptgegenstand der Decoration auf solchen Majoliken, welche auf Bestellung für Nürnberger oder Augsburger Patrizier gemalt wurden. In den meisten Fällen werden bei derartigen Stücken die Wappenmalereien mit jenem leichten blauen Rankenwerk verbunden, welches schon Piccolpasso als „Porcellana" erwähnt und in dem wir auch ohne dieses deutliche Anklänge an die Blaumalereien chinesischer Porzellane erkennen würden.

Unser Wissen reicht noch nicht, um jeder der zahlreichen Werkstätten, aus denen die uns überlieferten Majoliken hervorgegangen sind, ihren Antheil an diesem reichen Kunsterbe mit Sicherheit zuzuweisen.

Im päpstlichen Rom fand die Fayence-Industrie keinen günstigen Boden, wohl aber in anderen Orten des Kirchenstaates, unter denen Diruta sich durch seine zahlreichen und weitverbreiteten metallisch glänzenden Geschirre auszeichnete, Fabriano nur während kurzer Zeit Sitz eines oder weniger Meister war, welche nach Stichen Marc Anton's oder Albrecht Dürer's Fayence-Malereien von hoher Schönheit schufen.

In den Marken stand das an der alten aemilischen Heerstrasse belegene Faenza von Alters her als Töpferstadt in gutem Ansehen; wenn nicht gar der Ausgangspunkt der italienischen Fayence-Industrie, war es doch eine der Stätten, wo diese am frühesten und ausdauerndsten betrieben wurde. Auch in Forli, südlich von Faenza, und in Rimini am adriatischen Meere, sowie in dem nördlich an derselben Heerstrasse belegenen Bologna begegnen uns Werkstätten, jedoch von geringerer Bedeutung und Dauer.

Das Gebiet der Herzöge von Urbino hat wie keine andere Provinz Italiens Theil am keramischen Ruhm der Renaissance. In dem am Ufer des adriatischen Meeres belegenen Pesaro, in Gubbio am südwestlichen Abhang des Appenin, in dem Bergstädtchen Castel Durante und vor allem in der Hauptstadt Urbino waren lange Zeit Werkstätten in Thätigkeit, welche nicht nur durch die Menge und Mannigfaltigkeit ihrer Erzeugnisse, sondern auch durch die Kunst der in ihnen thätigen Maler gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts den Höhepunkt der ganzen Industrie erreichten, bald danach aber dem Verfall unterlagen.

Nur hinsichtlich der Schönheit ihrer Fayence-Malereien, nicht durch den Umfang des Betriebes zeichnet sich eine Werkstatt zu Caffaggiolo aus, einem Landsitze der mediceischen Herzöge unweit ihrer Hauptstadt

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Florenz. Letztere selbst, die Wiege der plastischen Fayence-Kunst, sieht keine Entfaltung der Fayence-Malerei; in anderen Städten Toskanas, in Siena und Pisa vor anderen, waren wenigstens zeitweilig tüchtige Meister thätig.

In den nördlichen Herzogthümern erhebt Ferrara Anspruch auf hervorragende Leistungen, ohne dass diese sich unter den erhaltenen Fayencen bestimmt nachweisen liessen.

Umfangreicher gestaltet sich die keramische Thätigkeit im Venetianischen Gebiete. Venedig selbst behauptet hier eine führende Stellung. Von geringer Bedeutung sind Padua und das durch minderwerthige Nachahmungen türkischer Fayencen bekannte Candiana.

Von den grossen Städten Nord-Italiens spielt keine in der Töpferkunst des 16. Jahrhunderts eine hervorragende Rolle. Genua tritt erst im 17. Jahrhundert auf, jedoch ohne künstlerischen Erfolg. Mailand erscheint noch später, erst in der Gefolgschaft jener Bewegung, welche im 18. Jahrhundert die vielfarbigen orientalischen Porzellane durch Schmelz-Malereien auf weisser Glasur nachzuahmen strebte. Von Turin sind nur vereinzelte Versuche ebenfalls aus später Zeit überliefert.

Von den Fayencen, welche schriftlicher Ueberlieferung nach im 15. und 16. Jahrhundert in der Abruzzenstadt Castelli angefertigt sein sollen, wissen wir kein Stück nachzuweisen. Aber in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entfaltet sich dort eine köstliche Nachblüthe der alten Kunst, und bis weit in's 18. Jahrhundert hinein wird diese hier unter wechselndem Zeitgeschmack gepflegt.

Versuche, das Verfahren der Fayence-Maler der Renaissance wiederaufzunehmen, haben schon im 18. Jahrhundert stattgefunden, und in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat, mehr noch als die Freude an keramischen Schaustücken, betrügerische Gewinnsucht zur Herstellung von Fayencen angeleitet, welche den alten Vorbildern nahekommen. Eine neue, ihre Vorwürfe aus unserer Zeit schöpfende Kunst ist hieraus in Italien jedoch nicht erwachsen.

Faenza.

Die Anfänge der Fayence-Industrie Faenzas schon im 15. Jahrhundert sind durch datirte Stücke von sicherer Herkunft bezeugt, u. A. eine ursprünglich über einer Thür der Kirche San Michele angebrachte, jetzt im Cluny-Museum bewahrte Platte v. J. 1475, und den Fussbodenbelag in der Marsili-Kapelle in San Petronio zu Bologna v. J. 1487. Aus der grossen Fülle der Faenza zugeschriebenen Fayencen lassen sich gewisse Gruppen absondern, von denen einige zweifellos Faentiner Ursprungs sind, andere vielleicht durch weitere Untersuchungen in Scherbenlagern alter Brennöfen ihre heutige Bezeichnung ändern werden.

Eine wichtige, wohl die leitende Werkstätte zu Anfang des 16. Jahrhunderts war die als Casa Pirota bekannte, welche ihre Erzeugnisse meistens mit einem überkreuzten Kreis bezeichnete. Aus ihr sind die häufig vorkommenden Tondini hervorgegangen, deren vertiefte Mitte meistens ein Wappen einnimmt und deren breite Randfläche mit strahlig angeordneten Grottesken verziert ist, welche in dunkelblauem Grund entweder weiss ausgespart und mit bräunlichem Gelb schattirt, oder hellblau getönt und weiss gehöht sind, letzteres eine „a berettino“

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

oder „sopra azurro“ benannte Malweise. Eine von vorn gesehene Maske mit verlängertem Schädel und einem Blätterbart, welchem Ranken entwachsen, geflügelte Kinderköpfe und in schlanke Delphine endigende Ranken, endlich Halbfiguren mit Flügeln anstatt der Arme erschöpfen nahezu den nicht eben reichen Motivenschatz dieser Grottesken. An Stelle des Wappens nimmt bisweilen eine in mehreren Farben ausgeführte Figur die Mitte ein, welche meistens durch eine blassblaue Hohlkehle mit weiss aufgesetzten Blättchen vom Rande getrennt ist. Die Unterseite ist in der Regel mit concentrischen blauen, bisweilen mit gelben wechselnden Linien umzogen.

Diese und andere Ornamente, z. B. an die etwas mageren, aber leicht geschwungenen Blüthenranken chinesischer Porzellane erinnernde lose blaue Ranken in weissem Grund, herrschen in Faenza vor, wogegen die figürlichen Malereien, welche in Urbino das Ornament völlig verdrängen, zurücktreten. Doch arbeiteten bisweilen auch Figuren-Maler in Faenza, unter denen Baldesara Manara um 1536 hervorragt.

Faenza zugeschrieben werden auch häufig vorkommende mannigfach gebuckelte Schüsseln (S. Abb. S. 269), in deren abwechselnd dunkelblau, ockergelb, citrongelb oder hellgrün gedeckten Feldern hellgelbe, hellblaue oder weisse, blau, weiss oder gelblich gehöhte Grottesken oder Pflanzenornamente gemalt und deren kleine Mittelfelder mit Einzelfiguren in Landschaften gefüllt sind. Während die Scherbenfunde Argnani's in Faenza kein einziges Bruchstück solcher Buckelschüsseln aufweisen, spricht Piccolpasso ausführlich über die Herstellung derselben und giebt auch eine Abbildung solcher. Daher liegt die Vermuthung nahe, dass diese Buckelschüsseln Erzeugnisse Castel Durante's seien, wo Piccolpasso einer Werkstatt vorstand.

Majoliken von Faenza.

Teller (piatto a fondo), in der Mitte das Wappen der Barberini; Rand mit hellblauen, weissgehöhten Grottesken in dunkelblauem Grund. Desgl. i. d. Mitte Lucrezia; Rand wie vorh. Beide aus der Casa Pirota.

Gebuckelte Schüsseln, Faenza zugeschrieben, mit vier verschiedenen Buckelungen und in verschiedener, farbiger Ausführung; als Mittelbild der einen (S. Abb. S. 269) Sanct Antonius von Padua (Gesch. d. Herrn Ed. Behrens sr.), einer anderen, der Apostel Simon (Gesch. des Vereins Hamburger Gastwirthe). — Aus derselben Werkstatt eine Schüssel, deren Fläche mit geformten flachen, dreiseitigen Pyramiden bedeckt, als Grundlage einer Theilung in 6eckige Felder, welche abwechselnd blau mit gelben Rosetten und ockergelb mit weissen, blau schattirten Rosetten bemalt sind.

Caffaggiolo.

Um die Berechtigung des mediceischen Landsitzes Caffaggiolo und damit der Mediceer, sich der wunderschönen Fayencen zu rühmen, welche mit „Chaffagiuolo“ oder ähnlich bezeichnet vorkommen, ist vor einigen Jahren ein lebhafter Streit unter den italienischen Forschern entbrannt, welche nach alter Gewohnheit den Kirchthums-Interessen mehr als billig in geschichtlichen Fragen das Wort lassen. Vertreter Faenzas haben aus unvollkommener Schreibung des Ortsnamens und der Analogie mit „Ca' Pirota“ für die Casa Pirota, die bekannte Botega Faenzas, eine neue Botega Ca' oder Casa Faggiuolo derselben Stadt abzuleiten und damit für letztere allen Ruhm der mediceischen Majoliken in Anspruch zu nehmen sich bemüht. Einstweilen muss dieser Beweis aber als misslungen gelten, und

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

ein früher Zusammenhang der Fayencen-Werkstätten beider Städte, etwa die Uebersiedelung von Meistern aus Faenza nach Caffaggiolo, für die Erklärung verwandter Eigenthümlichkeiten der Fayencen dieses und jenes Ortes genügen.

Urkundlich nachgewiesen ist, dass i. J. 1521 eine Werkstatt, in welcher Fayencen im Auftrag des Lorenzo von Medici angefertigt wurden, zu Caffaggiolo bestanden hat. Auch ein auf Fayencen mit dieser Bezeichnung vorkommendes, aus S und P verschlungenes Monogramm findet in der Devise der Mediceer S[em]p[er] d. h. „Immer" seine Erklärung.

Die Sammlung besitzt keine sicher Caffaggiolo zuzuweisenden Majoliken. (In farbiger Abbildung ausgehängt die Caffaggiolo-Schüssel mit der Werkstatt eines Majolika-Malers im Kensington Museum).

Zwei Apothekergefässe — ein Albarello mit der Inhaltsangabe „litom tripom" in gothischen Lettern und ein grosses Gefäss in Gestalt einer kurzhalsigen, dickbauchigen Flasche sind mit kräftigem Pflanzen-Ornament in Blau, Ockergelb und Violett bemalt. Wulstige, an den Enden kugelig gekrümmte Blätter, welche das Hauptmotiv des Pflanzenwerks bilden, weisen auf dieselbe frühe toskanische Werkstatt hin, welcher in ähnlicher Weise decorirte Fayencen des Kensington-Museums zugeschrieben werden, und die vielleicht ein Vorläufer der Werkstatt von Caffaggiolo war, wenn nicht etwa Faenza der Ursprungsort dieser Gefässe ist.

Derselben unbenannten frühen Werkstatt scheint eine grosse, früher in der Sammlung Paul bewahrte Schüssel zu entstammen. Bemalt ist dieselbe in grossem Stil mit zwei antikisirenden Köpfen, eines jungen Weibes mit flatterndem Kopftuch und Stirnschmuck und eines bartlosen Mannes mit Fruchtkranz. Die Farbenstimmung der Malerei entspricht derjenigen der beiden Apothekergefässe. Blau herrscht vor, nur das Haar ist olivgrün getönt, an Gewändern und Schmuck wenig Gelb und Violett; die Unterseite schmutzig gelbgrau glasirt.

Siena.

Den Einfluss der Meister, welche in Caffaggiolo thätig waren, bekunden auch die Majoliken des toskanischen Siena, wenn nicht umgekehrt Sieneser Fayence-Maler die Kunst nach dem mediceischen Landsitz übertrugen. Ihr Hauptwerk ist der prachtvolle Fliesenfussboden, welcher ehemals einen Saal des Palazzo Pietrucci oder del Magnifico zu Siena schmückte. Zum grössten Theil werden diese Fliesen jetzt im Kensington-Museum bewahrt, einzelne auch in anderen Museen. Die Fliesen in Kensington tragen die frühe Jahrzahl 1509. Gleich ausgezeichnet durch die Mannigfaltigkeit der Erfindung wie durch die reiche Farbengebung gehören diese Fliesen zu den schönsten ihrer Art. An quadratische Platten mit Figuren oder dem mit Pietrucci quadrirten Wappen der Piccolomini fügen sich fünfeckige Platten, je vier breitere, deren Grundlinie der Seite des Quadrates entspricht, und vier schmälere, welche den Raum zwischen letzteren einnehmen und mit ihren Spitzen auf die Ecken der grossen Quadrate stossen. Kleinere Quadrate, deren Seiten den Grundlinien der kleinen Fünfecke entsprechen, füllen den Rest der Fläche, und kleine Dreiecke die Lücken, welche durch den Anschluss der breiten, aus länglich-rechteckigen Fliesen gebildeten Borde entstehen. Diese sechs Fliesenarten sind auf das Mannigfachste bemalt, so dass dieser Teppich von Fayence eine förmliche Musterkarte der auf den

Fayencen der Frühzeit überhaupt vorkommenden Ornamente darbietet. Auffällig ist der fast schwarze Grund der Borde und eines Theiles der übrigen Fliesen; andere Fliesen zeigen ockergelben oder citrongelben Grund. Die in mehreren Farben gemalten Grottesken sind für die fünfeckigen Fliesen kandelaberartig, für die Quadrate strahlig angeordnet; auf der schwarzgrundigen Borde bilden sie ein aus Sphinxen, Putten, Greifen, Vögeln, Trophäen und Akanthusranken componirtes Ornament, eine der reichsten Bildungen dieser Art auf italienischen Fayencen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Dass auch Gefässe aus den Sieneser Werkstätten hervorgegangen sind, wird durch seltene Stücke mit der Ortsangabe und andere, welche in Zeichnung und Farbe den Fliesen entsprechen, bezeugt.

Das Museum besitzt 17 Fliesen vom Fussboden des Palazzo Pietrucci, darunter zwei von der schönen Borde (S. Abb. S. 265); zwei grosse quadratische, eine mit dem Wappen Piccolomini-Pietrucci, eine mit einer jungen Heiligen in einer Landschaft; drei breite fünfseitige mit hellem Grund; vier schmale fünfseitige mit schwarzem Grund; die übrigen klein, quadratisch (Aus dem Nachlass des Herrn Architekten Franz Georg Stammann).

Aehnlicher Art ist ein schöner Albarello (S. Abb. S. 267), mit durch Ranken und Füllhörner abgetheilten Feldern, welche abwechselnd blau, ockergelb, citrongelb gegründet und mit Blumenkelchen und blattbärtigen Masken gefüllt sind. In den Füllhörnern Früchte von dunklem Ziegelroth, wie solches am Eierstab vorkommt, welcher alle Sieneser Fliesen einfasst. Inhaltsbezeichnung in gothischer Schrift: Dia byglossato (Gesch. v. Herrn Senator Th. Rapp).

Zweifelhafter ist, ob ein der Frühzeit des 16. Jahrhunderts angehöriger Apothekerkrug mit Gussröhre ebenfalls einer Sieneser Werkstatt entstammt. Auf ockergelbem Grund ist derselbe mit einer hellblau schattirten Grotteske bemalt, welche einen jungen, zwischen den pflanzlichen Schenkeln mit grosser Maske besetzten, von zwei Satyrn gepeitschten Menschen zeigt. Ein blauer Blätterkranz mit gelbgrünen Rosetten, von denen magere Bänder über die unverzierte hintere Hälfte des Kruges flattern, umrahmt das ockergelbe Feld. Inhaltsbez.: Sy. de Ribes.

Urbino.

Obwohl Urbino's Werkstätten nicht zu den frühesten gehören, aus welchen künstlerisch verzierte Fayencen hervorgegangen sind, ist ihm doch der Löwenantheil am Weltruhm dieser Industrie zugefallen. Die ungeheure Menge von Gefässen aller Art, welche von dort ausgegangen sind, und der figürliche Bilderreichthum ihrer Malereien, welche Jedem bekannte Dinge aus den biblischen Geschichten oder von den antiken Göttern und Helden zu erzählen wussten, mag dazu in noch höherem Maasse beigetragen haben, als der eigentliche Kunstwerth dieser Fayencen. Das den Verfall dieser Kunst einleitende Ueberwuchern der rein figürlichen Malereien, ohne Rücksicht auf die Gliederung der Flächen und den Zweck der Gefässe, fand recht eigentlich in Urbino seinen Mittelpunkt. Gegen die Uebertreibungen dieser Richtung konnten auch nicht die guten Vorbilder schützen, welche Stiche Marc Anton's oder selbst Handzeichnungen Raffaels darboten. Um die Mitte des Jahrhunderts macht sich daneben ein neuer Geschmack geltend; zierliche Grottesken, aus Flügelgestalten, Chimären, Masken und verwandten Motiven zusammengesetzt, überspinnen die Flächen und fassen oft kleine gemmenartige Bildfelder mit feinen Figürchen in blauem Camayeu oder in grauem auf schwarzem Grunde

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

ein, oder grosse Felder mit vielfarbigen Figuren. Aus urbinatischen Werkstätten sind auch jene grossen Gefässe, Becken, Weinkühler, Vasen, Dintenfässer hervorgegangen, welche mit plastischen Grottesk-Motiven, Masken, Chimären, Löwenköpfen und Klauen ausgestattet und auf den Flächen mit Figuren oder mit Grottesken in weissem Grunde bemalt sind.

Als der bedeutendste Figurenmaler begegnet uns zuerst Nicola da Urbino, in welchem der Meister des berühmten Service vermuthet wird, welches für Isabella d'Este, die Gemahlin des Gian Francesco Gonzaga, Marchese von Mantua, vor 1539, dem Todesjahr dieser Fürstin ausgeführt worden ist. Das schönste Stück dieses Service, in der Mitte mit dem grossen Wappen, umgeben von einer weiss auf weiss spitzenartig fein bemalten breiten Hohlkehle, und auf dem breiten Rande mit der vielfarbigen, figurenreichen Darstellung der Manna sammelnden Israeliten, jetzt in Hamburg in der Sammlung des Herrn Alfred Beit. Von allen Fayence-Malern der Renaissance ist dieser Nicola der einzige, welcher es verstanden hat, den Raffaelischen Vorbildern, soweit die Technik es gestattete, völlig gerecht zu werden, der einzige auch, welcher sich nicht mit conventioneller Behandlung der Landschaften begnügt hat, sondern seine Hintergründe perspectivisch abstuft und coloristisch fein durchführt.

Nicola da Urbino ist wahrscheinlich identisch mit Nicola Pellipario aus Castel Durante, dem Vater jenes Guido Durantino, welcher als Besitzer einer Botega zu Urbino den Beinamen Fontana annahm, und ebenso wie sein Sohn Orazio († 1571) einer der fruchtbarsten Majoliken-Maler der Mitte des 16. Jahrhunderts war. Verschiedenheiten, welche bei den aus der Werkstätte der Fontana horvorgegangenen Fayencen auffallen, erklären sich daraus, dass auch andere Maler, als die Besitzer für die Botega thätig waren.

Eine Sonderstellung nimmt Francesco Xanto Avelli da Rovigo ein, welcher urkundlich zuerst 1539 erwähnt und auf datirten Werken aus den Jahren 1530—42 genannt wird. Er war nicht selbst Eigenthümer einer Botega, sondern malte für Andere, z. B. 1541 in der Botega des Francesco Silvano. Auch er copirte Stiche nach Raffael. Wohl beherrschte er die Technik in glänzender Weise, aber ihm fehlt der feine Farbensinn Nicola's, und er versteht nicht wie dieser, seine Vorwürfe selbstständig so zu gestalten, wie es die decorative Anordnung im gegebenen Raum erforderte. Viele Arbeiten von seiner Hand haben eine Ueberdecoration mit Lüsterfarben in der Werkstatt des Meisters Giorgio Andreoli in Gubbio erfahren.

Schon der Verfallzeit der Kunst gehören Alfonso Patanazzi und andere Meister dieses Geschlechtes an. Sowohl ihre rein figürlichen Malereien, wie ihre Grottesken auf weissem Grund sind von flüchtiger Zeichnung und flau in der Farbe.

Sodann bleibt während anderthalb Jahrhunderten die Fayence-Industrie Urbinos in völligem Dunkel. Erst um 1772 giebt sie wieder ein Lebenszeichen, indem der Franzose Rolet dort eine „Fabrica di Majolica" betreibt, als deren Erzeugnisse vorzugsweise Lampen nach dem Vorbilde der bekannten italienischen hochstämmigen, vierschnäuzigen Messinglampen aus blau oder mehrfarbig bemalter Fayence überliefert sind, die jedoch mit den Majoliken der Renaissance nichts gemein haben.

Majoliken von Urbino.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Teller (Tondino). Bild: Orest und Pylades erscheinen in Gegenwart des Königs Thoas und der Iphigenia vor der Tempelstatue der Artemis im Tauris. Unbezeichnet, jedoch mit allen Merkmalen des Meisters Nicola da Urbino, ca. 1525.

Teller mit breitem Rand: In der Mitte eine Landschaft unter Bäumen am Fuss eines Felsens, zwei Gruppen von je drei jungen Frauen mit Kunkeln und Spindeln, vielleicht die Parzen. Oben an einem Baume hängend ein Wappen. Die Inschrift: „Tres Bacci fabulatrices“ d. h. „Die drei Fabelerzählerinnen des Bacchus“, scheint ohne Zusammenhang mit der Darstellung; ca. 1535 (a. d. Sammlung Spitzer).

Kleiner Teller (Tondino); Bild: In einer Flusslandschaft sitzt auf einem Felsblock, die Flöte blasend, Pan; auf seine Kniee gelehnt ein nackter Knabe; gemalt nach dem Kupferstich von Marc Anton, Bartsch 269.

Flache Schale. Auf der Unterseite die Worte: „Dauit habiit et fugit in speluncam“, d. h. „David ging fort und floh in die Höhle“, die jedoch nicht zum Bilde stimmen, welches eine andere Scene aus der Geschichte Davids, die Uebergabe der Schaubrode aus dem Tempel durch den Hohenpriester, darstellt.

Kleiner Teller (Tondino); Auf der Unterseite „Moise“, Bild: Moses mit flammendem Haupt, ihm vorausschreitend zwei Posaunenbläser; ca. 1550.

Apotheker-Gefäss (Albarello); darauf eine Frau mit Kelch und Kreuz, zu ihren Füssen ein Hund (Glaube) in Landschaft; Inhaltsbezeichnung: „Citric. C.“ d. h. Citronenschale.

Schale für eine Wöchnerin (Scudella, s. S. 268), auf der Innenseite bemalt mit einer von Frauen mit Handwasser bedienten Frau in einem Himmelbette; aussen leichte Grottesken in weissem Grund und kleine Gemmenbildchen, Grau in Schwarz und Schwarz auf Gelb; ca. 1550.

Kleine Vase mit Henkel und kurzer, über einer Maske angebrachten Dille; auf den eingezogenen Flächen des zehnrippigen Bauches in weissem Grund leichte Grottesken. Art der Patanazzi. Ende des 16. Jahrhunderts.

Lampe, aus fünf über einen eisernen Stamm geschobenen Theilen, mit Blaumalerei, die Bänder blassgrün. Bez.: Fabrica di Maiolica di Urbino gli 30 7bre 1772.

Gubbio.

Gubbio, ein auf dem Ostabhang des Appenin belegenes, zum Gebiete der Herzöge von Urbino gehöriges Städtchen, nimmt eine hervorragende Stelle in der Geschichte der Töpferkunst Italiens ein. Es verdankt diesen Ruf aber weniger dem eigenen künstlerischen Schaffen, als dem Umstande, dass aus andern Botegen ersten Ranges, zumeist aus Urbino und Castel Durante, bemalte und schon gebrannte Fayencen nach Gubbio gebracht wurden, um in dortigen Werkstätten durch eine Ueberdecoration mit metallischen Lüsterfarben, unter denen ein prachtvolles durchscheinendes Rubinroth besonders auffällt, bereichert zu werden. Oft tritt dieser Lüster der schon in sich vollendeten Bemalung mit Ornamenten oder Figuren hinzu, bisweilen ist bei den Malereien im Voraus durch Freilassen weisser Flächen Rücksicht auf ihre Vollendung durch die Lüsterfarben genommen. In der Botega des Maestro Giorgio Andreoli da Ugubio wurde das Geheimniss jenes rothen Lüsters eifersüchtig gehütet. Es verschwindet jedoch bald nach 1540. Wenngleich einige des Meisters Namen tragende Stücke in seiner Werkstatt auch die Untermalung erhalten haben mögen, entstammt die Mehrzahl doch anderen Botegen, so dass Maestro Giorgio wesentlich nur als ein Unternehmer von Ueberdecoration zu beurtheilen ist.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Woher die Technik der Lüsterfarben nach Gubbio gelangte, ist nicht aufgehellt. Nahe liegt, an Beziehungen zu dem nur eine kleine Tagereise entfernten Diruta zu denken. Molinier vermuthet, dass durch Vermittelung Cesare Borgia's, welcher, in Perugia erzogen, Erzbischof von Valencia, einer Hauptstätte der Fabrication der spanisch-maurischen Lüster-Fayencen, wurde, ein maurischer Töpfer das Verfahren eingeführt habe. Das Rubinroth, welches in Spanien fehlt, wird aber dadurch nicht erklärt.

Castel-Durante.

Castel-Durante, später nach Papst Urban VIII. Urbania benannt, ein wenige Meilen von Urbino am Ufer des Metauro belegenes Städtchen, zeichnete sich weniger durch die hohe Kunst seiner Fayencen, als durch einen ansehnlichen Betrieb aus, welcher auch für Gebrauchszwecke billige Waare lieferte. In den Fayence-Malereien Castel-Durante's wurde von Trophäen-Motiven ein wenig geschmackvoller Gebrauch gemacht, indem man Haufen antiker Geräthe und Waffen in der Art der von Aenea Vico gestochenen, über die Flächen der Schüsseln und Gefässe verstreute.

Als einer Specialität gedenkt Picolpasso der aus Zweigen der Eiche, des Wappenbaums der Rovere, Herzöge von Urbino, gebildeten Ornamente. Die Nähe Urbino's und der Wechsel der Arbeiter von einer Stadt zur anderen ist die Ursache, dass viele der Erzeugnisse Castel-Durante's mit Figuren-Malereien heute unter der Bezeichnung von Urbino-Majoliken sich versteckt halten.

Pesaro.

Die zum Herzogthum Urbino gehörige Hafenstadt Pesaro am Ufer des Adriatischen Meeres hat in Folge eines Buches des dort geborenen G. Passeri seit dem Jahre 1751 grösseren Antheil gehabt an dem keramischen Ruhm der Renaissance, als neuere Forschungen ihr belassen. Weder ist Pesaro die Wiege der italienischen Töpferkunst gewesen, noch sind von dort die lüstrirten Fayencen hervorgegangen, welche wir heute Diruta zuschreiben. Wohl mögen schon früher in Pesaro Fayencen angefertigt sein, aber das älteste datirte Stück trägt die Jahrzahl 1540. Um diese Zeit war in Gabbice, einem unweit der Stadt belegenen Castell, eine Werkstatt in Betrieb, in welcher Angehörige der Familie Lanfranco Fayencen im Geschmack der Figurenmalereien von Urbino decorirten. Bald nach 1560 verfiel dort die Kunst, um erst zweihundert Jahre nachher durch zuziehende Meister wieder belebt zu werden.

Im Jahre 1763 liessen sich Antonio Casali und Filippo Antonio Caligari aus Lodi dort nieder und vereinigten sich mit dem aus Modena zureisenden Fayence-Maler Pietro Lei da Sassuolo. In der neuen Technik der Muffelfarben auf fertiger Glasur und dem Zeitgeschmack ohne Rücksicht auf Ueberlieferungen aus der Renaissance folgend, schufen diese Meister Fayencen, welche zum Besten gehören, was um jene Zeit in Italien auf diesem Gebiet geleistet worden.

Die Sammlung besitzt u. A. ein Becken nebst helmförmiger Kanne für das Handwasser aus der Werkstatt des Casali und Caligari v. J. 1772. Bemalt sind beide Stücke mit reichen eisenrothen Grottesken, zwischen denen blaue, goldgehöhte Rococo-Ornamente weisse Felder mit bunten Blumensträussen einrahmen.

Diruta.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Aus Werkstätten Diruta's, eines unweit von Perugia belegenen Fleckens, sind jene zahlreich erhaltenen Fayencen mit metallischem Lüster hervorgegangen, welche nach Passeris zweifelhaften Angaben bis in die neueste Zeit Pesaro zugeschrieben worden sind, obwohl schon vor Jahrzehnten Piot und neuerdings Molinier durch Funde in Scherbenhaufen Diruta's den Nachweis geliefert haben, dass dort in der That der Ursprung jener „Majoliken" zu suchen ist, welche schon Leandro Alberti, ein Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, als Erzeugnisse Diruta's rühmt. Die

Schüssel von Fayence, mit dem Wappen der Orsini; Blaumalerei und hellolivgrüne Lasur mit messingfarben bis blauroth schillerndem Lüster. Diruta, ca. 1525.

meisten dieser Fayencen sind nur mit Blaumalerei verziert; dieser ist jedoch in einem dritten Brande eine durchscheinende, den Grund und Einzelheiten weiss oder blau belassende Lasur gegeben, welche bei gerade auffallendem Licht hellolivgrün erscheint, bei schräg zurückgeworfenem Licht aber in metallischem Glanz, meistens messingfarben, bisweilen goldig oder rothpurpurn oder im schönsten Himmelblau, wie die Flügel eines Schillerfalters, oder vielfarbig, wie Perlmutter schimmert. Die in dieser Art bemalten Zierschüsseln zeigen in der Mitte häufig Brustbilder von Frauen, begleitet von Schriftbändern mit den Namen der Schönen oder Sprüchwörtern,

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

oder Wappen italienischer Geschlechter, Heilige oder volksthümlich-humoristische Figuren. Andere im selben Stil decorirte Schüsseln entbehren des metallischen Lüsters, sind aber mehrfarbig bemalt. Obwohl die Darstellungsweise oft eine alterthümlich strenge, sind diese Schüsseln schwerlich älter als aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

Andere, in der Weise der Urbino-Fayencen figurenreich bemalte Schüsseln von Diruta gehören einer noch jüngeren Zeit an. Die besseren derselben sind Werke eines sich Il Frate nennenden Künstlers, welcher mit Vorliebe seine Vorwürfe Ariost's Rasendem Roland entnimmt.

Fayencen von Diruta:

Grosse Schüssel mit dem von einer Sphinx gehaltenen Wappen der Orsini; der Rand mit Feldertheilung „a quartiere"; prachtvoller Lüster, welcher von der Messingfarbe in bläuliches Roth spielt. (S. d. Abb. S. 281.)

Schüssel, auf dem Buckel Brustbild einer jungen Frau und Nelke; in der breiten Hohlkehle Palmettenornament; der schmale Rand mit Blätterstab; schöner himmelblauer Lüster.

Doppelgehenkelte Vase in Birnform, mit starkem Messingglanz (Sammlung Parpart). (Diese drei Stücke angekauft a. d. Legat des Herrn J. J. D. Neddermann.)

Aus anderer Werkstatt ein Salzfass mit Sphinxen an den Ecken, ohne Blaumalerei, nur mit Ornamenten, zwischen denen Wappenlilien, in blassem Kupferlüster flüchtig bemalt.

Venedig.

Von den frühen Fayencen Venedigs sind nur wenige Beispiele mit Sicherheit nachweisbar. Auch dort bezeugen noch dem 15. Jahrhundert angehörige Fussbodenfliesen in Kirchen die frühe Uebung der Fayence-Malerei. Wie jedoch die Apothekergefässe beschaffen gewesen, welche unter Titians Aufsicht i. J. 1520 für Alfonso I., Herzog von Ferrara, in einer venetianischen Werkstatt ausgeführt wurden, liegt noch im Dunkeln.

Unter den Fayencen, welche sich nach Maassgabe einzelner Stücke mit voller Ortsbezeichnung den Botegen Venedigs im 16. Jahrhundert zuschreiben lassen, sondern sich zwei Gruppen ab.

Die eine Gruppe umfasst Gefässe für Apotheken und Schüsseln, welche mit weissgehöhter Blaumalerei auf kleisterblauer oder graublauer Glasur verziert sind. Pflanzliche Ornamente mit grossem Blattwerk an dünnen Stielen, in der Regel ohne klar ausgesprochene Naturformen, überspinnen die Flächen. Nur wenn Wappen hinzutreten, so bei den Albarelli, welche das Wappen der Herrschaft oder des Klosters, für deren Apotheke sie bestimmt waren, tragen, oder bei den für Nürnberger Patrizier angefertigten Schüsseln, findet sich auch zweierlei Gelb ein, wobei die Ockerfarbe das heraldische Roth vertreten muss. Feiner ausgeführte Gefässe zeigen bläulich grau schattirte, weiss gehöhte Camayeu-Malereien in dunkelblauem Grunde. Aehnliche Fayencen kommen auch in dem nahen Padua vor.

Die andere, erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts auftretende Art verbindet figürliche Malereien in den üblichen Scharffeuerfarben mit grossblumigem Pflanzenwerk, welches bei den Apothekergefässen die ganzen, nicht durch Bildfelder oder Schilder für die Inhaltsangabe eingenommenen Flächen umrankt, bei den Schüsseln die Unterseiten der Ränder bedeckt. Dies Pflanzenwerk besteht aus grossen, gelben oder weissausgesparten und blau schattirten Akanthusranken mit grünen Blättern, grossen, flachen,

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Grosser Apothekertopf (Albarello), von Fayence, mit einem Frauenkopf in Gelb, Grau und Blau und Blumenwerk in Grün, Gelb, Blau auf dunkelblauem Grund mit weiss ausgehobenen Ranken. Venedig, ca. 1560. Höhe 40 cm.

dreifarbigen Blumen und gelben Früchten; dazwischen erscheinen in dem dunkelblauen Grunde magere, weisse Spiralen und Ranken, welche nicht aufgemalt, sondern mit dem Griffel ausgehoben sind, während die Glasur noch in pulverigem Zustande war. Die grossen Köpfe in den Bildfeldern, Frauen, Krieger, Greise, erinnern an die venetianische Malerschule jener Zeit und sind auf der wenig zinnhaltigen, daher etwas durchscheinenden Glasur mit breitem Pinsel in Blau, zweierlei Gelb, Grau, wenig Violett und in groben Strichen aufgesetztem Weiss ausgeführt.

Während des 17. Jahrhunderts blieben in Venedig Fayence-Töpfereien in Thätigkeit, von deren Erzeugnissen jedoch wenig überliefert ist. Im 18. Jahrhundert gehen aus venetianischen Werkstätten Fayencen von neuer Art hervor. Dieselben zeichnen sich durch ihre ausserordentliche, an Metallblech erinnernde Leichtigkeit und das geformte Relief, grosse Ranken oder Fruchtkränze, der breiten Schüsselränder aus. Bemalt wurden sie vorwiegend mit zweierlei Braun, mit lebhaftem Blau, Ockergelb und blassem Grün auf bläulich oder grau getöntem Grund. Welchen Antheil an diesen Fayencen die i. J. 1753 vom Senat concessionirte Werkstatt Bertolini's nahm, ist noch nicht sicher nachgewiesen. Wahrscheinlich huldigte dieselbe mehr dem Zeitgeschmack und gehören jene Schüsseln mit Relief-Rändern eher in eine frühere Periode.

Venetianische Fayencen:

Teller, auf blauem Grunde bemalt in blaugrauem, weissgehöhtem Camayeu mit einer antiken Büste, hinter welcher auf breitem Bande der Name „Ennio“, umgeben von fünf, durch einen Reifen verbundenen Trophäen von Waffen und Musikinstrumenten; darin auf einem Schilde die Jahrzahl 1540, auf einem Bande die Inschrift „Copia rerum“. Aus dem blauen Grund sind flatternde Bändchen ausgehoben.

Zwei Albarelli und mehrere Teller, bemalt auf kleisterblauer Glasur mit blauem, weissgehöhtem Blattwerk; die Unterseiten der Teller theils mit loser umlaufender Ranke, wie bei dem Teller von 1540, theils mit Blattkelch.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Teller, auf kleisterblauer Glasur leichte Ranken, mit Füllhörnern, Vögeln, Schmetterlingen in blassem Blau. Unterseite mit umlaufender Ranke.

Drei grosse Apothekergefässe, ein Albarello und zwei Vasen von umgekehrter Birnform aus einer Apotheke auf der Insel Malta, bemalt mit grossen Köpfen und Blumenranken in der oben beschriebenen Weise. Auf dem Albarello ein von Putten gehaltenes Schild mit der Inhaltsangabe „Mostada f." ca. 1560.

Schüssel von leichter Masse, der Rand mit geformten Ranken von schwerer Zeichnung, mit hell- und dunkelbrauner Bemalung; auf der Fläche Landschaft in vier Farben; die braune Farbe mit schwachem Kupferlüster. Anfang des 18. Jahrhdts.

Castelli.

Als in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Fayence-Malerei fast aller Orten, wo sie im 16. geblüht hatte, verwildert oder vergessen war, erhob die alte Kunst sich noch einmal in der zum Königreich Neapel gehörigen kleinen Abruzzenstadt Castelli, dem künstlerischen Mittelpunkt einer über fünfunddreissig Ortschaften jener Gegend verstreuten Fayence-Industrie. Anstatt der leuchtenden, vollen Farben der Renaissance verwandte man nunmehr die vier alten Farben, Blau, Gelb, Grün, Violett, nur noch in gebrochenen zarten Tönen, welche bald in's Graue, bald in's Braune hinüberspielen. Die duftige Malweise lässt vermuthen, dass man ein von der Technik des 16. Jahrhunderts abweichendes Verfahren anwandte. Durch reichliche Höhung mit Gold, nicht mit jenem Lüster der alten Majoliken, sondern mit aufgesetztem echtem Gold, bereicherte man die farbige Wirkung.

Ihre figürlichen Vorwürfe entnahmen die Maler der Abruzzen mit Vorliebe den Werken der bolognesischen Eklektiker oder zeitgenössischer Maler. Sie dehnten aber den Kreis ihrer Motive über denjenigen aus, auf welchen sich die Renaissance beschränkt hatte; auch das bäuerliche Genre, das Thierstück und die Landschaft erscheinen nunmehr auf den Fayencen. Die Bilder werden wieder auf die Tellerfläche beschränkt und der Rand selbstständig verziert, und zwar so, dass das Ornament sich zu Seiten einer idealen Axe symmetrisch gestaltet. Entweder wachsen von der Mitte des unteren Randes Ranken nach beiden Seiten empor, oder von fliegenden Putten gehaltene Blumengewinde fallen von oben nach beiden Seiten herunter, oder es erscheint ein förmliches Rahmenwerk mit verkröpften Ecken und Masken, von Putten belebt und mit Blumen geschmückt. Stets verbinden sich die kunstvolleren Figurenmalereien der Meister von Castelli mit geistvoll componirten Einfassungen. Die Bestimmung der Werkstatt oder gar des Künstlers im einzelnen Falle ist bei der grossen Verwandschaft vieler Abruzzen-Fayencen unter einander schwer zu treffen, falls die Maler sich auf ihnen nicht genannt haben.

Unter den Künstlern, denen wir die schönsten Majoliken von Castelli verdanken, stehen Mitglieder der Familie Grue in erster Reihe. Durch anderthalb Jahrhunderte ist dieser Name mit den Wandelungen der Fayencemalerei in Neapel und dem neapolitanischen Castelli verknüpft, angefangen mit Francesco Grue, von dem bezeichnete Stücke mit der Jahrzahl 1647 vorkommen, bis zu Saverio Grue, welcher 1806 gestorben ist. Als der bedeutendste dieser Meister wird der 1723 gestorbene Carl-Antonio Grue gerühmt. Ein Francesco Saverio Grue gilt als

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Wiedererfinder der Vergoldung, die schon einmal 1567 in der Werkstatt des Giacomo Lanfranco zu Pesaro aufgetaucht war, ohne dass der Erfindung dort weitere Folge gegeben ward.

Fayencen von Castelli:

Grosse Schüssel mit Judith, welche das Haupt des Holofernes in den von der Dienerin gehaltenen Sack steckt. Auf dem Rande zwischen Akanthusranken Putten mit Geberden des Entsetzens. Ende des 17. Jahrhdts.

Zierschüssel mit Judith, welche das Haupt des Holofernes in den von der Magd gehaltenen Sack steckt, in gebrochenen Tönen von Blau, Grün, Gelb, Braun, mit reicher Goldhöhung. Castelli. Ende des 17. Jahrhunderts. Durchm. 34 ½ cm.

Zwei Schüsseln, auf der einen Apoll und Daphne, auf der anderen Flussgötter und Nymphen gelagert, die Ränder oben und unten mit Masken und jederseits mit fliegenden, blumenhaltenden Putten. — Zwei Teller, auf dem einen die Stärke, auf dem anderen der Glaube in Frauengestalten; die Ränder mit grauen, eckigen Rahmen, von Putten mit Blumen belebt. — Kleiner Teller mit waldiger Hügellandschaft, der Rand mit Putten und Blumen. — Zwei Paar Tassen mit Untertassen; auf diesen Genrescenen mit grossen Figuren — Jägers Rast und fahrendes Volk beim Kartenspiel — auf jenen Landschaften. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Genua und Savona.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Von den im 16. Jahrhundert in Genua angefertigten Fayencen sind Beispiele nicht mehr nachweisbar. Gefässe des 18. Jahrhunderts, welche man auf Grund ihrer Bezeichnung mit einem Leuchtthurm, welcher auf Genua gedeutet wird, dieser Stadt zuzuschreiben pflegt, unterscheiden sich nicht von den zu Savona an der Riviera, etliche Meilen westlich von Genua angefertigten Fayencen. Ihnen gemeinsam ist eine bläulich weisse Glasur mit flüchtigen Blaumalereien, öfters Landschaften mit Figuren. Ersichtlich wollte man mit den Delfter Fayencen in Wettbewerb treten, blieb aber weit hinter ihnen zurück. Eigenartig sind der Fabrik von Savona capriziöse, durch Formung gewonnene Formen der Gefässe und starke Schweifungen und Buckelungen der Schüsseln. Alles in Allem nehmen die Genueser Fayencen nur geringes Interesse in Anspruch. Sie haben auch keinen Theil genommen an dem Aufschwung, welchen die Muffelfarben-Malerei bei den meisten anderen Fabriken Nord-Italiens zur Folge hatte.

Mehrere Teller mit Landschaften und Figuren in Blaumalerei.

Mailand.

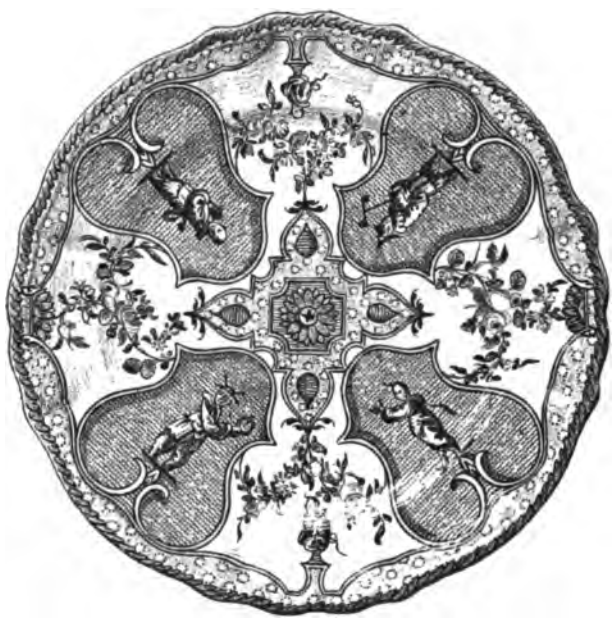
Bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts haben in Mailand keine oder doch nur die gewöhnlichste Waare liefernde Töpfereien bestanden. Erst die Erfolge des bunt bemalten deutschen Porzellans scheinen den Anstoss zur Begründung einer Fayence-Töpferei gegeben zu haben. Der Unternehmer, Felice Clerici, wandte sich in einer von Genolini veröffentlichten Eingabe vom 27. Februar 1745 mit einem Gesuch um die übliche Befreiung von den städtischen Abgaben an die Regierung. Er beruft sich darauf, das Daniederliegen des Handels der Stadt habe viele Arbeiter ihres Erwerbes beraubt, die nun ihr tägliches Brod erbetteln müssten; diesem Elend wolle er, soweit an ihm, abhelfen, indem er auf eigene Kosten eine Fabrik einrichte, die nicht nur der Stadt zur Zierde gereiche, sondern auch vielen Leuten Beschäftigung gewähre, und von der man ein Aufblühen des Handels mit fremden Ländern hoffen dürfe. Sein Plan sei, in Mailand eine „fabbrica di maiolica fina“ zu errichten, welche Majolica diejenige von Lodi und Pavia weit übertreffen und gewissermaassen der sächsischen Waare gleichkommen solle (quasi all' uso di Sassonia). Erst nach wiederholten Eingaben wird dem Felice Clerici i. J. 1748 die Erlaubniss, seine Brennöfen in Betrieb zu setzen, mit einem Privileg auf 12 Jahre ertheilt. Nach Ablauf dieser Frist bittet Clerici um deren Verlängerung auf weitere 12 Jahre. Bei diesem Anlass erfahren wir, dass er i. J. 1759 115 Personen beschäftigte und ihm von der Regia Camera eine jährliche Beihülfe von 1000 lire auf 20 Jahre zugesagt war. Ein zweites Mal wiederholt Clerici die Eingabe i. J. 1772 unter Berufung auf den lebhaften Betrieb seiner Fabrik.

Einer der in Clerici's Fabrik beschäftigten Fayence-Maler, Pasquale Rubati, errichtet etwa 1756 ebenfalls eine Fabrik. In einer Eingabe, welche er am 15. Mai 1762 zwecks Befreiung von Abgaben an die Regierung richtet, beruft er sich darauf, dass sein Unternehmen, wenn nicht das erste, so doch das zweite seiner Art in Mailand sei, und dass er Majolika „a smalto ossia a rilievo“ anfertige, welches Geheimniss keine andere Fabrik kenne. Auch Rubati's Fabrik hat lange bestanden.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Die Fayencen des Felice Clerici ahmen häufig ostasiatische Porzellane nach, sowohl jene chinesischen, welche im Handel als „rosenrothe Familie“ bezeichnet werden, wie die japanischen mit blaurothgoldenem Decor. Auch Pasquale Rubati arbeitete in dieser Richtung. Seinen Namen tragen auch Gefässe, welche mit königsblauer Glasur überschmolzen und in weiss ausgesparten Feldern mit Chinesen oder Figürchen in der Zeittracht vielfarbig bemalt sind. Ferner Gefässe, deren bunte Blumenmalereien auf geformtem Flachrelief ausgeführt sind. Auch gut modellirte Figuren und Gruppen, welche die deutschen Porzellane in Fayence nachahmten, gingen aus diesen Fabriken hervor.

Eine dritte Fabrik wurde einige Jahrzehnte nachher von dem Kapitän Cesare Confalonieri eingerichtet. In einem zur Ueberreichung an den durch Mailand reisenden Kaiser bestimmten Bittgesuch aus dem Jahre 1784 berichtet Confalonieri, er habe auf eigenem Grund und Boden zur Majolica geeigneten Thon gefunden und in dem ihm gehörigen Gemüsegarten zu Santa Cristina in Mailand Baulichkeiten für die Fabrik und eine Glasurmühle errichtet. Viele Bürger und Fremde hätten hier Arbeit gefunden; sieben Jahre habe der Betrieb gedauert; jetzt liege Alles still, in Folge der Nachstellungen seiner Feinde, welche sogar die Gebäude, die Mühle und den Garten verwüstet hätten. Wir wissen nicht, was weiter aus der „Fabbrica di Santa Cristina“ geworden, wie sie auf einer von Genolini erwähnten, schönen Terrine benannt wird.



Teller von Fayence, die Chinesen golden in hellgrünen, golden gesäumten Feldern; Rand- und Mittelverzierung blasslila und hellgrün; Blumen vielfarbig. Mailand, Fabrica di Santa Cristina, ca. 1770. Durchm. 19½ cm.

Mailänder Fayencen.

Suppen-Terrine mit Unterschüssel, vergoldet, bemalt in dick aufgetragenen Emailfarben nach Art der chinesischen Porzellane des 18. Jahrhunderts mit rosenrothen, gelben und weissen chinesischen Blumen und grossen Wappen in einem Rococo-Schilde mit Spruchband, worauf die Devise „Timidus vir prudens“. Aus der Fabrik des Felice Clerici, bezeichnet. (Früher Sammlung Reynolds.) — Mehrere Teller mit verschiedener Bemalung in chinesischem Geschmack. — Teller mit feiner Bemalung in zarten Farben (S. d. Abb.), bez. F. S. C. d. h. Fabrica Santa Cristina.

Majoliken mit deutschen Wappen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Fast hundert Jahre gehen darüber hin, bis die seit Anfang des 15. Jahrhunderts in Italien sich entfaltende Kunstblüthe nördlich der Alpen Eingang findet. Erst um die Wende des 16. Jahrhunderts ebnet der zunehmende Handelsverkehr zwischen Deutschland und Italien auch dem Austausch künstlerischer Ideen und Werke immer mehr den Weg. Auf den Reisen, welche augsburgische und nürnbergische Kaufherren nach Italien und besonders nach Venedig unternahmen, gerieth manches Werk antiker und neuitalischer Kunst in ihre Hände, das, in den Besuchsräumen der heimischen Wohnung aufgestellt, ein Pionier der neuen Kunstrichtung wurde. Häufig auch liessen zu Anfang des 16. Jahrhunderts deutsche Kaufherren in den Fayence-Werkstätten Venedigs oder Faenzas ganze Ess- und Prunk-Service oder Gefässe für die Speisekammern und Hausapotheken anfertigen und mit ihrem und ihrer Ehefrau Wappen bemalen. Ob der Anblick solcher prächtigen Geschirre deutsche Töpfer zur Nachahmung angeregt hat, steht noch dahin; der Nachweis, dass etliche dieser Fayencen auch in Deutschland entstanden, ist noch nicht erbracht.

Die Sammlung besitzt sieben Fayencen dieser Art; von den folgenden haben die Wappen bestimmt werden können: Kleiner Teller, auf dem Rande und unten lose blaue Ranken in der Art der Fayencen von Faenza, im Spiegel, an einen Baum gelehnt, in Blau, Citron- und Ockergelb das Heirathswappen der Nürnbergischen Geschlechter Imhof und Schlauderspach. (Andreas Imhof lebte von 1504 bis 1509 in Venedig, bereiste Italien und ehelichte i. J. 1520 die Ursula Schlauderspach; diese starb schon 1525).

Albarello, mit Blätterranken in verschwommenem Blau auf weissem Grunde und den Heirathswappen der Nürnbergischen Geschlechter Imhof und Muffel in Citrongelb, Ockergelb, Blau und Schwarz.

Grosse Schüssel mit leichten blauen Ranken, „alla porcellana", in der Art der Fayencen von Faenza. Im Spiegel in Citrongelb und Blau das Heirathswappen der Augsburger Geschlechter Hörlin und von Stetten. (Nach dem im Besitz des Museums befindlichen Augsburgischen Hochzeits-Register, welches 1572 für Mathias Paller und Katharina Im Hoff angelegt und von 1484 bis 1656 fortgeführt worden ist, ehelichte am 2. October 1526 Hanns Herlin die Sabina von Stetten).

Teller mit mehrfarbigen Grottesken auf weissem Grunde in der Art der Majoliken der Patanazzi von Urbino. Im Spiegel das Heirathswappen der Augsburger Geschlechter Jenisch und Weisen. (Nach dem obenerwähnten Hochzeitsregister heirathete am 10. Febr. 1580 Ludwig Jenisch der Junge die Regina Weissin).

Flache Schale, bemalt in blassem Blau und trocknem Gelb mit der Geschichte vom trunkenen Noah und seinen Söhnen in mittelmässiger Ausführung; darüber das bayrische Wappen. Bezeichnet D. O. Pi. (vielleicht einer der Patanazzi?) ca. 1600.

Der allgemeine Aufschwung der Fayence-Industrie um die Mitte des 18. Jahrhunderts hat in Norditalien noch in anderen, als den vorerwähnten Städten zu Gründungen von Fabriken geführt, deren sehr beachtenswerthe Erzeugnisse noch des Studiums harren. Am bedeutendsten ist die Fabrik zu **Nove** bei Bassano, welcher einige mit bunten Früchten bemalte Teller der Sammlung entstammen. Wenig bekannt ist die Fabrik zu **Treviso**, woher einige Teller mit chinesischen Blumen und Früchten in düsteren Tönen von Dunkelblau, Manganviolett, Olivgrün und Gelb; sowie **Lodi**, welchem ein mit einer Berglandschaft in rothem Camayeu schön bemalter Teller zugeschrieben wird.

Oberer Abschluss einer mit Fayence-Fliesen bekleideten Wand. Das Ornament blau, grün, gelbbraun in weissem Grunde. Portugal. 16. Jahrhundert.

Maurisch-spanisch-portugiesische Fayencen.

Im sechsten Zimmer. (Erstes der Südseite.)

Wiederholt haben muhammedanische Völkerströme Spanien überfluthet. Die zu Anfang des 8. Jahrhunderts eingedrungenen Araber stürzten das westgothische Reich. Nachdem unter den Omejjaden mit der Hauptstadt Cordova arabische Kunst und Wissenschaft ihre höchste Blüthe in Spanien erreicht hatten, rissen die nordafrikanischen Mauren gegen Ende des 11. Jahrhunderts die Herrschaft an sich. Sie erlagen ihrerseits um die Mitte des 12. Jahrhunderts den Almohaden, einem anderen maurischen Stamm. Unter fortgesetzten Kämpfen gegen die Christen bestanden einzelne Fürstenthümer der Mauren noch lange im südlichen Spanien; Granada mit der Alhambra bildete seit der Mitte des 13. Jahrhunderts den festesten Sitz ihrer Macht, bis diese i. J. 1492 gebrochen wurde. Ueber ein Jahrhundert wütheten die christlichen Spanier mit Feuer und Schwert gegen die im Lande verbliebenen Mauren. Im Jahre 1566 wurden nicht nur ihre nationale Sprache, Schrift und Tracht verboten, sondern auch die decorative Anwendung des maurischen Stils. Endlich wurde 1610 durch eine grosse Mauren-Austreibung der letzte Schlag geführt.

Diese Kämpfe sind die Ursache, dass sich nur wenige Reste der maurischen Kunst in Spanien erhalten haben und die Erzeugnisse der unter den Mauren blühenden, durch die Anwendung metallischer Lüsterfarben sich auszeichnenden Töpferkunst weit häufiger als in ihrem Ursprungslande in Italien sich finden, wohin sie der Handel aus den Hafenstädten Malaga und Valencia oder von den balearischen Inseln im Mittelalter gebracht hat.

Malaga war einer der frühesten Sitze der Fayence-Töpferei. Schon i. J. 1350 rühmt der Reisende Ibn-Batutah die dort angefertigte schöne, vergoldete Töpferwaare. Wahrscheinlich sind aus einer dortigen Werkstatt um dieselbe Zeit die berühmten Alhambra-Vasen hervorgegangen. Nur eine derselben ist noch in der Alhambra erhalten. Sie ist auf gelblich-weissem Zinnemailgrund hellblau und blassgoldig bemalt, mit grossen arabischen Inschriften, Pflanzenwerk und Bandverschlingungen und in einem Mittelfeld mit gegeneinander gerichteten Antilopen. (Eine Photographie derselben ausgestellt.) Noch im 16. Jahrhundert wurden goldig lüstrirte Fayencen in Malaga angefertigt.

Auch die Insel Majorca war Jahrhunderte hindurch ein Sitz dieser Industrie. Erst im 15. Jahrhundert blühte dieselbe in der Hafenstadt Valencia auf, deren Fayencen im 16. Jahrhundert vor allen anderen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

spanischen geschätzt wurden. Auch noch an anderen Orten Spaniens hielt sich nach der Vertreibung der maurischen Töpfer, wenn nicht der gute Geschmack derselben, so doch die Technik des Metall-Lüsters. In Manises, das schon im 16. Jahrhundert gerühmt wird, ist letztere sogar bis in unsere Tage überliefert worden.

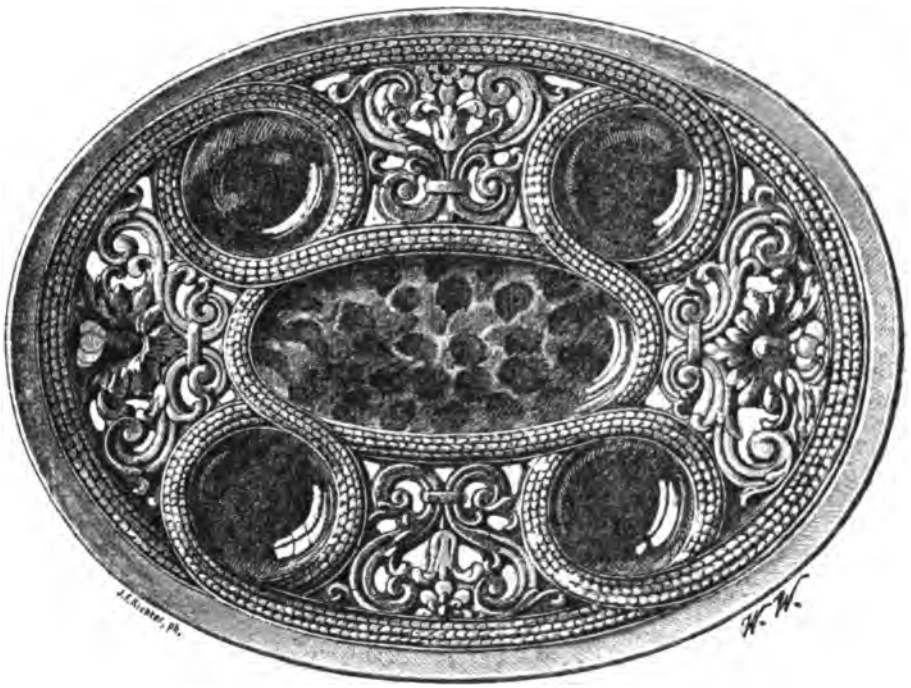
Die Sammlung besitzt keine der mittelalterlichen Fayencen Spaniens. Schon in das 16. Jahrhundert gehört eine grosse Schüssel mit reichem kupferig-goldigem Lüster-Ornament und blassblauen Rändern; ihre Buckelung ahmt eine getriebene Metallschüssel nach; der Löwe im Mittelbuckel ist der auf dergleichen Schüsseln häufig angebrachte Wappenlöwe von Leon.

Die in der maurischen Baukunst übliche Bekleidung der Wände mit Fliesen ist auch von der Baukunst Spaniens und Portugals übernommen worden. Anfänglich bekleidete man die Wände mit einer Art von Mosaik, indem man Stückchen farbig glasirten Thones in einem Grund von Gypsmörtel zu Bandverschlingungen zusammensetzte. (Bruchstück dieser Arbeit aus Cordova.)

Dieses Verfahren gestattete, auch gebogene Flächen, selbst dünne Säulen mit farbigen Mustern zu umkleiden. Später gingen die Mauren dazu über, die Rapporte der mosaikartigen Muster in einem Stücke als quadratische Fayenceplatten herzustellen. Indem man den Thon in eine Form presste, welche die Umrisse der Farbflächen des Musters vertieft enthielt, gewann man einen Abdruck mit erhabenen Umrissen; diese verhüteten beim Brande das Zusammenlaufen der Farben, mit welchen man die Flächen füllte. Die Farbenscala ist keine reiche. Weiss, Hellblau, Grün, ein fast schwarzes Manganbraun und ein goldiges, durchscheinendes Gelbbraun herrschen vor; nur selten wird auch der von den maurischen Fayenceschüsseln bekannte metallische Lüster angewendet. Fliesen dieser Art finden sich an den Bauten Spaniens und Portugals bis zum Ende des 16. Jahrhunderts; ihre Herstellungsweise wird nach Albrecht Haupt noch heute allgemein vom Volke die „maurische“ genannt. Die geometrischen Muster weichen mit dem Vorschreiten der Renaissance freierem Ornament, in welchem pflanzliche Rosettenmuster oder die von Blattwerk und Blumen belebten Sprossenmuster der Gewebe dieser Zeit anklingen. Auch den spätgothischen Sammetmustern des Granatapfel- und Distel-Motivs folgende Fliesenmuster kommen vor.

Zahlreiche Beispiele von maurischen und Renaissance-Mustern, darunter eines mit der Nachahmung eines spätgothischen Webemusters, dessen Rapport sich über zwei Fliesen erstreckt.

Nach Haupt scheint die Herstellung derartiger Fliesen in Spanien mit der Austreibung der Mauren erloschen zu sein. Die Portugiesen gingen zu der Anwendung bemalter Wandflächen über, lange bevor die holländischen Fayence-Maler solche herstellten; diese Wandfliesen wurden anfangs in Blau, Gelb und Grün, später ausschliesslich in Blau bemalt, wovon sie ihren Namen „Azulejos“ erhielten. Nirgend wurde diese Art der Decoration zu höherer Blüthe gebracht als in Portugal. Die Fliesenmalereien ergiessen sich in zusammenhängenden historischen, religiösen, allegorischen, genrehaften Darstellungen grossen Maassstabes in üppigen, gemalten Architektur-Umrahmungen über die ganzen Wände. Noch im 18. Jahrhundert waren hervorragende Meister in dieser Richtung thätig.



Schale in der Art der Fayencen des Bernard Palissy, Frankreich, Ende des 16. Jahrhunderts. Länge 27,5 cm.

Fayencen des Bernard Palissy.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Die französische Renaissance hat neben den Steingutgefässen von Saint Porchaire und vereinzelten Versuchen, die Weise der italienischen Majoliken zu pflegen, eine eigene Art von emaillirter Thonwaare geschaffen, welche nach ihrem ersten Verfertiger Bernard Palissy bezeichnet wird.

Bernard Palissy hat nicht minder durch die romanhaften Schicksale, welche er als autodiktatischer, heissblütiger Erfinder und als eifriger Anhänger der kirchlichen Reform zu erdulden hatte, und durch für seine Zeit auffallende geologische Untersuchungen, über die er in Paris öffentliche Vorträge hielt, wie durch seine merkwürdigen keramischen Erzeugnisse den Anspruch auf jenen Ruhm errungen, welcher ihn als einen der bedeutendsten kunstgewerblichen Erfinder aller Zeiten umstrahlt. Geboren im Jahre 1506, durchzog er, bald als Glasmaler oder als Bildnissmaler, bald als Geometer thätig, in jungen Jahren ganz Frankreich, Flandern und das angrenzende Deutschland. Als Zweiunddreissigjährigen finden wir ihn zu Saintes, wo er für den Unterhalt von Weib und Kindern schwer zu sorgen hat. Neben den Arbeiten für den Broderwerb beschäftigen ihn Versuche, die Zusammensetzung gewisser Schmelze zu finden, welche er in seiner Jugendzeit an einem emaillirten Thongefässe, das ihm irgendwo gezeigt worden war, bewundert hatte. Ringend mit der Noth, konnte er von den Verfahren keinen Nutzen ziehen, welche damals schon in Rouen und in Paris in Uebung, und in Italien bereits seit einem halben Jahr-

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

hundert ein Gemeingut Aller waren. In dieser Beschränktheit des Daseins wurzelte seine Stärke, denn anstatt auf die Nachahmung von Majoliken hinauszulaufen, erzielten seine Versuche eine ihm eigene neue Art von emaillirter Thonwaare, bei welcher das weisse Zinnemail wohl Anwendung findet, aber nicht die ausschliessliche Grundlage einer gemalten Decoration bildet. Mit Kobalt, Mangan, Kupferoxyd und anderen Metalloxyden tief und kräftig gefärbte Glasflüsse dienen ihm als Ueberzüge geformter und mit erhabenen Verzierungen oder Figuren geschmückter Gefässe. Seine farbig glasirten plastischen Arbeiten verrathen eine gewisse Verwandtschaft mit den älteren, unter dem Namen Hirschvogel-Krüge bekannten deutschen Arbeiten, ohne dass daraus auf eine Nachahmung derselben zu schliessen wäre.

Unter stetem Kampfe gegen den Spott seiner Mitbürger über die vielen missglückten Versuche, und oft genöthigt, diese aufzugeben, um nahrhafterem Erwerbe nachzugehen, vervollkommnete er seine Glasuren und Formen. Von einfachen, glatten oder nur bescheiden ornamental verzierten Gefässen mit jaspis- oder schildkrotartig gemengten Glasuren schritt er zu den „bassins rustiques", grossen Zierschüsseln mit einem Gewimmel von Schlangen, Eidechsen, Fröschen, Krebsen und Insekten auf einem mit Kieseln, versteinerten Schnecken und Muscheln, Farren, Kresse und anderen Pflanzen feuchter Orte belegten Bette. Mögen diese naturalistisch bizarren Zusammenstellungen weder von dem Geist der Renaissance getragen sein, noch einen vornehmen Geschmack befriedigen, so bleiben sie doch merkwürdige Zeugnisse eines hochpersönlichen künstlerischen Strebens. Die Formen zu ihrer Herstellung gewann Palissy, indem er über einer Zinnschüssel Kiesel, Versteinerungen, Thierchen in Natur anordnete und mittelst feiner, durch Löcher der Zinnschüssel gezogener Fäden befestigte und hierüber eine Gipshohlform goss. Ob dieses Verfahren seinen eigenen Gedanken entsprungen, wissen wir nicht. In der Hypnerotomachia des Poliphilus, einem i. J. 1499 in Venedig gedruckten, mit schönen Holzschnitten verzierten allegorisirenden Werke wird schon der Abformung von Eidechsen und Nattern zur Ausschmückung von Grotten und Brunnenanlagen gedacht, und i. J. 1547 war dieses Buch in französischer Ausgabe erschienen. Jedenfalls bleibt dem Franzosen das Verdienst, die Theorie praktisch verwerthet zu haben. Auch für die Ausschmückung von Grotten-Anlagen, für welche ihre naturalistische Weise sie besonders geeignet erscheinen liess, wusste Palissy seine Erfindung auszubilden. In der Folge, als der hohe Adel an ihr Gefallen gefunden hatte, wurde ihm die Anlage solcher mit „rustiques figulines" ausgestatteter Grotten für mehrere Schlösser, u. A. für Ecouen und die Tuilerien übertragen. Von all dieser Herrlichkeit sind uns jedoch nur vereinzelte, bei Ausgrabungen zu Tage geförderte Bruchstücke solcher Decorationen, welche Palissy die Ernennung zum „Inventeur des rustiques figulines du roi" eingetragen hatten, überliefert worden.

In seiner späteren Zeit wandte Palissy sein Verfahren auch auf die Abformungen von Zinnschüsseln und Kannen seines Zeitgenossen François Briot, für ausschliesslich ornamental verzierte Gefässe und für figürliche Reliefs an. Während es ihm für letztere oft an Modellen fehlte, welche künstlerischen Ansprüchen genügen könnten, gehören die ornamentalen Gefässe zu dem Besten, was die Töpferkunst der Renaissance geschaffen hat. Eigenartig sind die mit Masken und Pflanzenwerk in den

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

durchbrochenen Zwischenräumen von Bandverschlingungen verzierten Fruchtschüsseln, die Schalen, in welchen derartige Durchbrechungen mit glatten Höhlungen zur Aufnahme von Gewürzen abwechseln, die Salzfässer und Leuchter, welche in ihrem ornamentalen Aufbau und den Profilen den Bedingungen der Thonplastik entgegenkommen und mit den charakteristischen Glasflüssen Palissys in tiefen kräftigen Farben unter vorherrschendem Blau und Manganviolett überschmolzen sind.

Als Palissy i. J. 1590 vierundachtzigjährig im Gefängniss, in das ihn sein Glaube geführt hatte, gestorben war, arbeiteten andere Werkstätten in der von ihm beschrittenen Richtung weiter. Die Erzeugnisse derselben von denen des Meisters mit Sicherheit zu unterscheiden, reichen unsere Kenntnisse nicht aus, wie es denn auch dahingestellt sein muss, inwieweit die vielgestaltige Fülle der unter Palissy's Namen überlieferten Prunk- und Gebrauchsgefässe mit Recht auf ihn zurückgeführt werden darf.

Die Sammlung besitzt fünf Arbeiten, welche den der Werkstatt Palissy's zugeschriebenen Fayencen in den grossen französischen Sammlungen entsprechen:

Ovale Schale (S. Abb. S. 291) mit fünf muldenförmigen Vertiefungen, deren Zwischenräume mit durchbrochenem symmetrischen Blumenwerk ausgefüllt sind. Glasuren von tiefer Färbung. Dunkles Mangan-Violett in den Mulden, in der Mitte blau betupft; die einfassenden Bänder blau; die Füllornamente gelb, grün, manganviolett und schmutzig weiss; Unterseite in denselben Farben schildkrotartig gewölkt. (Aus der Sammlung Paul.)

Runde Schale mit doppeltem vielstrahligem Kelch, dessen schmale blaue Blätter geschuppte, manganviolette Rippen zeigen; in der Mitte Rosette in weiss, gelb und grün. Unterseite blau, violett, grün gewölkt.

Runde Schale. Der Boden mit durchbrochenen blauen Bandverschlingungen, zwischen denen weisse, gelb geäugte Rosetten und gelbe in durchbrochenem grünem Kelch abwechseln; am Rande doppelte Blattkrone, aus der abwechselnd weisse und gelbe Blümchen hervorwachsen. Glasuren in lebhaften und hellen Farben. Unterseite violett, grün, gelb gewölkt. (A. d. Slg. Spitzer.) (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

Runde Schale, der Spiegel aus Bandverschlingungen, deren Zwischenräume mit Masken in den sechs Hauptfeldern, mit Akanthuskelchen und Ranken in den Zwischenfeldern gefüllt sind. Glasuren blass. Unterseite violett und blau gewölkt. (A. d. Slg. Spitzer.) (Geschenk des Herrn Hermann Emden.)

Achttheilige Schale, mit vier rechtwinkeligen und vier halbkreisförmigen Ecken, mit blau, violett, grün gewölkter Glasur. Im runden Mittelbuckel eine „Temperantia" in flachem Relief, geformt nach einer Zinnschüssel des François Briot. (Aus den Sammlungen de la Béraudière und Spitzer.) (Geschenk des Herrn Alfred Beit.)

In Avon bei Fontainebleau wurden zu Anfang des 17. Jahrhunderts aus vielfarbig glasirtem Thon Statuetten angefertigt, deren Genre-Motive (Junge Bäuerin, ihr Kind säugend, Knabe und Hündin mit Jungen, Handorgelspieler.) der Zeit sonst fremd sind und erst hundertfünfzig Jahre nachher in der deutschen Porzellan-Plastik zum Durchbruch gelangen.

Im südlichen Frankreich, vorzugsweise in der Gegend von Avignon wurden im 17. Jahrhundert zahlreiche Gefässe mit aufgelegten oder geformten Zierathen und meist dunkelbrauner Bleiglasur angefertigt.

Ein Krug der Sammlung in der Art der Töpferarbeiten von Avignon mit wolkig dunkelbrauner Glasur und hellgrünen Einzelheiten über weisser, theilweis ungefärbter Auflage, ist einem Metallgefäss nachgebildet.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Emaillirte deutsche Töpferarbeiten des 16. Jahrhunderts.

Unter den deutschen Töpferwaaren der Mitte des 16. Jahrhunderts zeichnen sich die eine Zeit lang als vermeintliche Arbeiten des Nürnberger Künstlers Augustin Hirsvogel überschätzten, vielfarbig emaillirten Thonkrüge aus. Die Gestalt dieser wahrscheinlich in verschiedenen Gegenden Deutschlands, mit Sicherheit u. A. in Annaberg in Sachsen hergestellten sogenannten Hirschvogelkrüge ist meistens eine birnförmige mit kurzem Hals und leicht ausgeschweiftem Fuss. Der Henkel ist tauförmig gewunden. Die Oberfläche wird durch dünne, die verschieden gefärbten Schmelze gegen einander abgrenzende Rundstäbe in Felder getheilt und mit erhabenen Zierathen, blätterbesetzten Ranken und figürlichen Darstellungen weltlichen Lebens oder des neuen und alten Testamentes belebt. Diese Zierathen wurden ähnlich wie bei dem rheinischen Steinzeug einzeln aus Hohlformen gedrückt und mit Thonschlicker angesetzt, das Ganze schliesslich bunt glasirt, in den Flächen mit vorwiegendem tiefem, schönem Blau, Manganviolett, glänzendem Grün und Gelb, in den Reliefs und den Rundstäben auch mit Weiss, wobei bereits das opake Zinnemail Anwendung fand.

„Hirschvogelkrug", Süddeutsch. Mitte des 16. Jahrhdts. Höhe 30 cm.

Der hier abgebildete emaillirte Thonkrug in Art der Hirschvogelkrüge zeigt am Hals dunkelblaue, am Fuss tiefviolette, am Bauch und Henkel saftgrüne Glasur, am Nacken einen gelben Streifen zwischen weissen Rundstäben; dieselben Farben kehren an den Reliefs wieder. Letztere stellen drei biblische Scenen von typologischem Zusammenhang dar: Christi Leiden, vorgebildet in Isaaks Opfer und in der Erhöhung der Schlange durch Moses in der Wüste; die in grösserem Maassstabe unter dem Henkel angebrachte Darstellung einer Frau, welche diese Vorgänge einem neben ihr knieenden Manne zu deuten scheint, ist als die kumanische Sybille zu erklären, welche dem Kaiser Augustus oder dem Dichter Virgil die Offenbarung verkündet.

Eine zweite Art emaillirter Töpferwaaren der deutschen Renaissance ist durch die auf der folgenden Seite abgebildete grosse Prunkschüssel vertreten. In technischer Hinsicht ist sie dadurch gekennzeichnet, dass die Umrisse der Zeichnung in den noch weichen Thon scharf eingeritzt sind, wodurch die farbigen Glasuren, mit welchen man die Fläche überschmolz, vor dem Ineinanderlaufen bewahrt wurden.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Unsere Schüssel zeigt ausgezeichnet gelungene Glasurfarben: zweierlei Blau, Apfelgrün, helles Blaugrün, kräftiges Ockergelb, Manganviolett, Weiss und ein sonst fast gar nicht vorkommendes Milchkaffeebraun. Mit der technischen Fertigkeit des Töpfers, welcher diese Schüssel anfertigte, hielt dessen künstlerisches Können nicht Schritt. Die Zeichnung zeigt uns ein Bild des Todes in einer bei den deutschen Kleinmeistern öfter vorkommenden Auffassung: ein schlafendes Kind, den Arm auf einen Todtenkopf gestützt, in

Emaillirte Thonschüssel aus Schlesien, Mitte des 16. Jahrhunderts. Durchm. 52 cm.

der Hand eine Blume, vor ihm ein Apfel, von dem es eben hat speisen wollen, und eine Sanduhr, welche bald abgelaufen sein wird, wie die Inschrift „Heite mir morgen dir“ am Baume dahinter besagt. Der Ursprung dieser und ähnlicher Schüsseln ist in Schlesien zu suchen. Das Kunstgewerbemuseum zu Berlin besitzt eine Schüssel gleicher Technik mit dem Wappen des Balthasar von Promnitz, welcher um 1550 Fürstbischof von Breslau war. In der ehemaligen Minutoli'schen Sammlung zu Liegnitz, aus welcher auch die Berliner und unsere Schüssel stammen, befand sich noch eine dritte mit der Kreuzigung und der Jahrzahl 1552.

Grünglasirte Frieskachel von einem Nürnberger Ofen. Mitte d. 16. Jahrhdts. 1/4 nat. Gr.

Deutsche Oefen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Zum Heizen der Wohnräume bediente man sich in nachrömischer Zeit meistens des offenen Heerdfeuers. Aus dem von Mauervorsprüngen gestützten vortretenden Rauchfang entwickelte sich im Mittelalter der Kamin, wie er in südlichen Ländern, auch in Frankreich und selbst in England, den Wandelungen der Baukunst in seinem Aufbau folgend, bis in unsere Tage in allgemeinem Gebrauch geblieben ist. Um den Brennstoff besser auszunutzen und eine gleichmässigere Wärme zu erzielen, kam man in Deutschland schon früh darauf, die Feuerstätten zu ummauern und die Luft statt von dem zu erwärmenden Raum, von der Hausdiele oder der Küche über das Feuer streichen zu lassen. So entstand der Ofen, dessen Gemäuer mit verzierten Platten zu umkleiden nahe lag. Anfänglich setzte man die Umhüllung aus napfförmigen Thonkacheln zusammen, welche zugleich die Ausstrahlungsfläche vermehrten. Derselbe Zweck führte, als im späteren Mittelalter die gothische Baukunst den Ofen kunstvoll zu gestalten und zu gliedern versuchte, zur Anwendung nischenförmiger Kacheln, welche bisweilen noch mit durchbrochenem Maasswerk geschmückt wurden. Die hierbei verwendeten Kacheln und architektonischen Zierstücke, welche man zu einem thurmartigen Aufbau zusammenfügte, wurden in der Regel mit dunkelgrüner Bleiglasur überzogen, welcher später eine gelbbraune und weisse Glasur für Einzelheiten hinzutraten.

Als im 16. Jahrhundert die Renaissance zu herrschen begann, wurde auch der Ofen mit den Zierformen des neuen Baustiles ausgestattet. Der Aufbau bestand damals aus einer unteren, mit der Mauer des Gemaches verbundenen Abtheilung, welche die Feuerstätte enthielt, und aus einer oberen, thurmförmig frei aufragenden Abtheilung, in welcher sich die gemauerten Züge für die heisse Luft und den abziehenden Rauch befanden. Die Oefen der Renaissance wurden anfänglich nur mit kleinen quadratischen oder überhöhten Kacheln umkleidet, welche mit Blattwerk, Masken oder figürlichen Reliefs geschmückt waren, und deren Aufbau mit einem einfach profilirten Sockel und Gesims versehen wurde. Reichere Oefen wurden ganz architektonisch gegliedert, an den Ecken mit Halbsäulen oder Karyatiden ausgestattet, deren Zwischenfelder mit nur je einer grossen künstlerisch geschmückten Kachel ausgesetzt wurden.

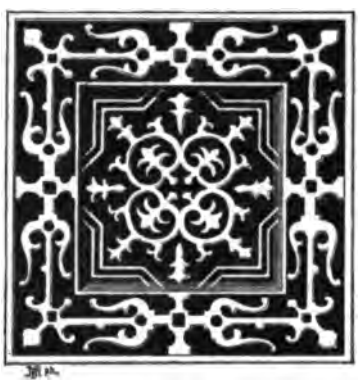
In Nürnberg, einem Hauptsitze der Ofen-Töpferei, verwendete man vorzugsweise die grüne Bleiglasur und gab, um ihre Farbe zu reinerer Wirkung zu bringen, den Reliefs zuvor einen Ueberzug von feinem, weissem Thon. Als gegen Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts die plastische Ausstattung dieser Art von Oefen auf ihrer künstlerischen Höhe stand, fand häufig eine schwarze Glasur ausschliessliche Anwendung, bisweilen unter Höhung von Einzelheiten mit auf kaltem Wege befestigtem Golde.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

In Augsburg sah man bisweilen für Oefen von besonders prachtvoller plastischer Durchführung ganz vom Aufschmelzen glasiger Glasur ab, und gab dem gebrannten Thon nur einen Ueberzug von Graphitpulver.

In Nürnberg, im Schwarzwald, in der Schweiz, in Tyrol, in Sachsen, in Lüneburg kommen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch farbige und Zinnglasuren, meist neben reichlicher Verwendung grüner Bleiglasur vor, jedoch nur für die aus kleinen Kacheln aufgebauten Oefen.

In Hamburg, Lüneburg, Lübeck treten im 17. Jahrhundert Oefen auf, deren Kacheln sich durch weisse, flach erhabene Ornamente, Rollwerk oder stilisirte Blumen, in dunkelblauem Grunde auszeichnen.



Ofenkachel mit weissem, erhabenem Ornament in dunkelblauem Grund. Lüneburg ca. 1600. 1/4 nat. Gr.

Schon zu Ende des 16. Jahrhunderts bereitete sich in der Schweiz, wo damals die Fayence-Malerei nach italienischer Art geübt wurde, ein Umschwung in der Ausstattung der Kachelöfen vor, indem man die erhabenen Zierathen auf die architektonischen Glieder des Ofens beschränkte und die Flächen anstatt mit Reliefs mit mehrfarbig bemalten Fayence-Platten füllte. Im weiteren Verlaufe gab man das Relief völlig auf und bemalte auch die Pfeiler und Gesimse.

Während man im südlichen Deutschland der älteren plastischen Richtung lange treu blieb, ging man im Norden ebenfalls zu den bemalten Oefen über, nur dass man sich hier zunächst auf die Blaumalerei beschränkte. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts griff man auch hier zur Buntmalerei, deren Technik, abweichend von der alten schweizerischen, welche mit Scharffeuerfarben arbeitete, den Fortschritten der Malerei mit Muffelfarben folgte.

Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts vollzog sich im nördlichen Deutschland eine weitere Umgestaltung des Stubenofens, indem der bisher dort in manchen Gegenden neben dem alten Kachelofen üblich gewesene gusseiserne Ofen als Unterbau mit dem Kachelofen verbunden wurde, um die Vortheile beider Ofenarten, die raschere Erwärmung und die langsamere Abkühlung zu vereinigen. Um diese Zeit verlegte man die Feueröffnung auch in das Innere der zu heizenden Stube.

Vollständige Oefen des gothischen Stiles besitzt die Sammlung nicht; Oefen der Renaissance nur zwei Lüneburgische aus der Spätzeit. Abbildungen veranschaulichen einige Oefen, von welchen Kacheln vorhanden sind.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Ofen-Kacheln gothischen Stiles:

Grünglasirte Eckkachel aus Augsburg und Nischenkachel aus Tyrol.

Ofenkachel mit der Heil. Gertrud (hier mit Lamm und Palme) in gelbbraunem Mantel, grünem Gewand, weissen Händen und Antlitz, in grüner Nische mit eingeritztem Granatapfelmuster.

Ofen-Kacheln der Renaissance. 16.—17. Jahrhundert.

Hellgrüne Säulen, Friese und Hauptkachel mit dem Bildniss Maximilian I, aus Nürnberg (dem Kreussener Hafner Georg Vesst zugeschrieben). — Kleine dunkelgrüne Kachel mit der Geisselung Christi, aus Hamburg. — Kleine olivgrüne Nischenkacheln mit Fides, Spes, Justitia, aus Holstein. — Kleine hellgrüne Kachel mit St. Matthäus in architektonischer Umrahmung, aus Hildesheim.

Kleine Kachel mit grün, blau, violett, gelb und weiss bemaltem Relief der Mässigkeit („Meissichhint") in einer Umrahmung, welche derjenigen von Hans Holbein's Holzschnitt „Erasmus im Gehäus" entlehnt ist, bez. 1561, Schwarzwald. Kachel vom selben Ofen mit der Liebe. — Vierfarbige Kachel mit den h. drei Königen, bez. 1572, Niederrhein.

Grosse unglasirte, durch Graphit geschwärzte Kachel, mit der Kreuztragung und der h. Veronica in architektonischer Umrahmung, Augsburg.

Kachel mit fortlaufendem Sprossenmuster in Weiss, Blaugrün, Gelb und Dunkelblau, nebst verwandtem Aufsatz vom Gesims eines Ofens in Art derer von Schloss Trausnitz bei Landshut.

Grosse hellgrüne Kachel mit der Astrologia in Rollwerk-Kartusche, Nürnberg, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Grosse, grüne Kachel mit dem Reichsadler, welcher in den Fängen ein Band mit den Wappenschilden der 7 Kurfürsten hält, in architektonischer Umrahmung des Ohrmuschel-Stils, bez. 1622. G. L. fecit. Nürnberg.

Lüneburger Ofen, aufgebaut aus kleinen quadratischen Kacheln mit weissen Ornamenten auf vertieftem dunkelblauem Grunde; die Kachelschichten durch

Drei Ofenkacheln mit flacherhabenen weissen Blumen in dunkelblauem Grund. Lüneburg, Mitte d. 17. Jahrhdts. 1/4 nat. Gr.

Wulste getrennt; am Sockel Doppellöwen; am Obertheil an den Ecken geflügelte Karyatiden und Nischenkacheln mit Blumenvasen, blau und weiss mit spärlicher Anwendung von Gelb und hellem Blaugrün. — Lüneburger Ofen von ähnlicher Arbeit, bekrönt mit Rollwerk-Giebelspitzen. — Kacheln von anderen Oefen ähnlicher Art mit stilisirten Blumen, weiss in Dunkelblau, z. Th. aus Hamburg. Sockelkacheln mit Doppellöwen, welche ein Schild mit dreithürmigem Stadtwappen halten (Hamburg oder Lüneburg). Derartige Oefen wurden zu Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Lüneburg angefertigt, woher der zweite unserer Oefen stammt. Der ersterwähnte fand sich in einem Bauernhause der hamburgischen Vierlande. Dass man sich auch in Hamburg derartiger Oefen bediente, ist durch Funde in Trümmerhaufen erwiesen. In Lüneburg benutzte man dieselben plastischen Modelle auch für nur grün glasirte Oefen. Für die Anfertigung dieser Oefen in Lüneburg selbst spricht das sonst in dieser Gegend nicht beobachtete Vorkommen von figürlichen Medaillons aus gebranntem, in denselben Farben wie die Oefen glasirtem Thon an den Façaden lüneburgischer Bürgerhäuser der Renaissance.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Häufig haben sich auch Hohlformen aus gebranntem Thon zur Herstellung der Kachelreliefs erhalten. Die Sammlung besitzt deren eine Anzahl aus bayrischen und Schwarzwälder Werkstätten.

Eine Vorstellung von der plastischen und farbigen Pracht der alten deutschen Kachelöfen vermitteln auch die kleinen Ofen-Modelle, welche von der Renaissance bis zum Rococo vorkommen. Manche derselben mögen als Muster für die Bestellung grosser Oefen gedient haben — für das 18. Jahrhundert wenigstens ist dies verbürgt. Die Mehrzahl dieser kleinen Oefen hatte jedoch keine andere Bestimmung, als in den Puppenhäusern aufgestellt zu werden, auf deren zeitgemässe, die Einrichtung der Wohnhäuser getreulich wiedergebende Ausstattung man damals grösseres Gewicht legte, als mit den Puppenstuben unserer Tage geschieht.

Die Sammlung besitzt den Untertheil eines solchen Modellofens vom Ende des 16. Jahrhunderts aus dem Holsteinischen. Mit durchscheinendem Moosgrün, opakem Blaugrün, Weiss und wenig trübem Blau sind die Gliederungen und das erhabene Pflanzenwerk, mit frischem Gelbbraun die Flächen glasirt. Dass im Holsteinischen Oefen mit dieser reichen Färbung vorkamen, ist sonst nur durch vereinzelte Scherbenfunde bezeugt.

Nur die beiden Lüneburger Oefen haben in den Räumen der keramischen Sammlung aufgestellt werden können. Die übrigen Oefen, deren das Museum 22 aus dem 18. Jahrhundert besitzt, haben in anderen Zimmern ihren Platz erhalten. Gleich im ersten Zimmer rechts vom Haupteingang findet man sieben mehr oder minder vollständig erhaltene Oefen von hamburgischer Arbeit mit Blaumalerei, sowie zwei ebenfalls hamburgische Oefen mit plastischem Rococo-Zierwerk und weisser Glasur. Im letzten Zimmer neben dem Haupteingang sind wieder acht blaubemalte hamburgische Oefen aufgestellt, ferner ein Steckborner Ofen aus der Schweiz und ein Ofen aus der holsteinischen Fabrik Stockelsdorff, unweit von Lübeck. Ein zweiter Stockelsdorffer Ofen steht in der Nische des Louis XVI. Getäfels im letzten Zimmer der Möbel-Abtheilung, endlich ein Kieler Ofen im anstossenden Zimmer der Rococo-Möbel. Näher besprochen werden alle diese Oefen bei der Beschreibung des Inhaltes jener Räume oder in Verbinduug mit der Geschichte der Fabriken, aus denen die Oefen hervorgegangen sind.

Schüssel von Fayence, mit vierfarbiger Malerei; das Ornament des Randes blau. Winterthur, ca. 1635. Durchm. 31½ cm.

Schweizer Oefen und Fayencen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Früher als in anderen Ländern deutscher Sitte wurde in der Schweiz die Fayence-Malerei geübt, vornehmlich für die grossen Kachelöfen, welche man in Verbindung mit einem ebenfalls aus Kacheln gebauten, mit Rücken- und Seitenlehnen versehenen Sitze anzuordnen und mit lehrreichen Sprüchen und Bildern aus der biblischen oder der römischen Geschichte, bisweilen auch aus den schweizerischen Freiheitskämpfen zu schmücken liebte. Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Blüthezeit der vielfarbig bemalten Fayence-Oefen, aber noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts wird das alte Verfahren gepflegt. Dann wird es durch die Blaumalerei verdrängt, neben welcher nach der Mitte des Jahrhunderts nochmals die Vielfarbigkeit in den Oefen auftritt, jetzt aber mit Muffelfarben im Blumen-Geschmack der elsässischen Fayencen.

Im Anschluss an die Herstellung der kunstvollen Fayence-Oefen entwickelt sich auch eine mit den gleichen Mitteln arbeitende Gefäss-Töpferei. Aus denselben Werkstätten, von denen diejenigen zu Winterthur im 17. Jahrhundert die Führung hatten, gingen auch zahlreiche

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Prunkschüsseln hervor, bei denen die Lust der Schweizer am Wappenschmuck ihr Genügen fand. Man beschränkte sich dabei auf die bekannten Scharffeuerfarben, ohne jedoch die kräftigen, auf dem Vorwiegen von Gelb und Blau beruhenden Wirkungen der italienischen Fayencen nachzuahmen. Das Manganviolett in allen Abstufungen tritt in den Vordergrund und in den Wappen auch an die Stelle des Roth; daneben Blau, Gelb, Grün.

Eigenthümlich ist den Schweizer Schüsseln der an ihrer Unterseite angebrachte Vorsprung mit einem Loche, durch welches eine Schnur zum Aufhängen der Schüssel an der Wand gezogen werden kann. Der Durchschnitt einer solchen Schüssel auf Seite 300 zeigt diese Besonderheit.

Die Sammlung besitzt vier Schweizer Schüsseln. Die älteste derselben (Abb. S. 300) aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts zeigt alle Eigenschaften der Fayencen, welche um jene Zeit aus den Werkstätten der Meister Pfau in Winterthur hervorgegangen sind. Die den „Sommer" darstellende Frau ist copirt nach dem Holzschnitt mit der Ceres in Jost Ammans i. J. 1589 durch Siegmundt Feyrabend in Frankfurt a./M. verlegtem „Wapen und Stammbuch". Die Figur ist zunächst nur in zwei Farben, blau für das Gewand, die Sichel und einige Nebendinge, manganviolett für alles Uebrige angelegt, sodann sind die Aehren, das Haar gelb lasirt, im Blau des Gewandes einige gelbe Lichter aufgesetzt und Einzelheiten des Kopfputzs und des Erdbodens blaugrün lasirt.

In derselben Technik, jedoch mit frischeren Farben ausgeführt sind zwei Wappenschüsseln a. d. J. 1687, die eine mit den Initialen AB. L., die andere mit A. F. neben den Wappen. Auf dem Rande Früchte und Rüben.

Die vierte Schüssel v. J. 1701 zeigt das Wappen des Schweizerischen Geschlechtes Schmiden mit auffälliger Anwendung von Schwarz.

Erst in späterer Zeit lernten Hafner in Steckborn, aus dessen Werkstätten die schönsten farbigen Oefen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervorgingen, auch ein leuchtendes Scharlachroth in den Wappen herstellen, ohne ihm jedoch den Glanz wie bei den Delfter Fayencen geben zu können.

Ein derartiger Ofen aus der Werkstatt des Steckborner Töpfermeisters Daniel Meier ist im letzten Zimmer des Museums, neben dem Hauptausgang aufgestellt. Auf einem von 8 kurzen Pfeilern getragenen, mächtigen Unterbau, welcher mit einer seiner Breitseiten an die Wand gebaut ist, erhebt sich in vier Absätzen ein terrassenförmiger Oberbau, welchen eine an der Wand befestigte Wappenplatte krönt. Alle Flächen sind mit farbigen Landschaftsbildern bemalt, deren auffallend kräftig behandelte Vordergründe mit Jägern, Fischern, Reitern, Hirten in der Tracht der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts belebt sind, während die Hintergründe und Fernsichten zart in Hellblau und Gelb verschwimmen. Die Landschaften erinnern in freier Weise an den Bodensee mit den bebauten Inseln unweit seines Abflusses. Das Wappen ist dasjenige des Placidus zur Lauben als Abtes des Klosters Muri im Kanton Aargau. Dieser durch seine Bauten zur Vergrösserung des altberühmten Klosters bekannte Kirchenfürst wurde im Jahre 1684 zum Abt von Muri erwählt und starb im Jahre 1723. Zwischen diese Jahre fällt also die Entstehung dieses Ofens, welcher bis vor wenigen Jahren in dem zum Kloster gehörigen Pachthause Kapf seinen Platz hatte.

Unter der Herrschaft des Rococo tritt Zürich mit Fayencen im Geschmack des neuen Stiles hervor, und in Münster wird noch später die Blumenmalerei nach Strassburger Art mit schönem Carminroth meisterlich geübt.

Fayencen von Nevers in Frankreich.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Die Anfänge der Fayence-Fabrication von Nevers sind italienischen Arbeitern zu verdanken, welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts durch Louis von Gonzaga, den Gemahl der ältesten Tochter des letzten Herzogs von Nevers, berufen wurden. Ihre ersten Erzeugnisse erinnern an die Majoliken der Verfallzeit von Urbino und Faenza. Später herrschten in Art der Fayencen von Savona ausgeführte und bisweilen mit Manganviolett gehöhte Blaumalereien vor, in denen zum Theil schon der Einfluss des orientalischen Porzellans bemerkbar wird.

Apothekerkrug von Fayence, persischblau mit weiss aufgesetzten Ornamenten. Nevers, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Höhe 28 cm.

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurden zuerst Gefässe mit schöner persischblauer, durch weiss emaillirte Blumenranken (en blanc fixe) gehobener Glasur hergestellt. Einen Apothekerkrug (chevrette) dieser Specialität von Nevers hat das Museum aus der unlängst veräusserten Einrichtung der Apotheke des Hospice zu Moulins im Dep. de l'Allier erworben.

Im 18. Jahrhundert wird in Nevers mehr und mehr nur ganz gewöhnliche, roh bemalte Fayence angefertigt, welche sich jedoch durch ihre tendenziösen, allen Wandelungen der grossen Revolution folgenden volksthümlichen Sinnbilder und Aufschriften zu nicht geringer kulturgeschichtlicher Bedeutung erhebt. Viele derartige Teller sind übrigens auch aus anderen Werkstätten hervorgegangen.

Die Sammlung besitzt drei solcher politisirenden Teller. Der eine mit der Jahrzahl 1790 zeigt eine grosse Königskrone mit den Lilien Frankreichs, gestützt von einem Spaten (dem Abzeichen des Nähr-Standes), über welchem sich ein Kreuz (Geistlichkeit) und ein Degen (Adel) kreuzen. Auf einem Bande die Worte „tres in uno" d. h. „Drei in Einem" und darunter „vis unita fortior" d. h. „vereinte Kraft ist stärker". — Etwas jünger erscheint der zweite Teller; noch sind auf ihm die Sinnbilder der drei Stände unter der Königskrone vereint, aber die Beischrift lautet schon „a ça ira". — Auf dem dritten Teller sehen wir einen geöffneten Käfig, über welchem ein befreiter Vogel fliegt, dessen Bedeutung die Beischrift „Vive la liberté" verkündet. Noch sehen wir den Krummstab und den Degen, aber der Nährstand ist schon durch zwei Abzeichen, Spaten und Rechen, nachdrücklicher vertreten.

Krug von Fayence mit Blaumalerei.
Norddeutsche Arbeit v. 1644. 1/3 nat. Gr.

Norddeutsche Fayencen des 17. Jahrhunderts.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Dass irgendwo im nördlichen Deutschland schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit Blaumalerei verzierte Fayencen hergestellt worden sind, wird durch eine Gruppe von Gefässen bezeugt, deren eigenartige Erscheinung mit Bestimmtheit auf einen gemeinsamen Ursprung hindeutet.

Da Hamburg als der Mittelpunkt der Verbreitung dieser nicht seltenen Gefässe sich ergiebt, in der Stadt selbst ein Krug dieser Art sich bis vor wenigen Jahren als Abendmahlskanne im Gebrauch erhalten hatte und auf derartigen Krügen das Wappen Hamburgs sowohl an der Vorderseite gemalt als im Stempel der Zinndeckel wiederholt vorkommt, da endlich das an einem der Krüge gemalte Wappen (schwimmende Enten und Baum) mit einem der Wappen an dem im Museumshofe aufgestellten Hamburger Portal v. J. 1642 übereinstimmt (W. d. hamb. Familie Brockes?) — so spricht die Wahrscheinlichkeit dafür, dass wir es hier mit hamburgischen Fayencen zu thun haben. Man darf sich dabei erinnern, dass fünfzig Jahre später die Blaumalerei von den hamburgischen Ofentöpfern als ein sicher beherrschtes Verfahren geübt wurde.

Im achten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Die von uns als hamburgische Fayencen angesprochenen Kannen haben eine auffällige, sonst nicht vorkommende schlanke Birnform mit breitem, flachem Fussrand und kurzem Hals. Die schwere Masse ist mit gut geflossener Zinnglasur überschmolzen; mit dem Blau der Malereien verbindet sich für Einzelheiten bisweilen ein kräftiges Gelb. Das Ornament ist sehr charakteristisch; es besteht in Blumenranken, welche regelmässig unterhalb des unteren Henkelansatzes wurzeln und von hier aus den ganzen Bauch bis auf ein die Vorderseite desselben einnehmendes Feld umspinnen, in welchem in der Regel flott gezeichnete Wappen, meistens bäurische Phantasie-Wappen, oft auch Hausmarken, seltener Figuren, Adam und Eva oder eine Fortuna, ohne viel Kunst dargestellt sind. Häufig sind in oder neben den Wappen Jahrzahlen angebracht, immer solche aus den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Marken oder Namen von Töpfern sind nicht beobachtet worden. Die Deckel sind in der Regel von Zinn, bei der Abendmahlskanne von Silber. Ausser den Krügen kommen auch kleine zweihenkelige Kummen für „Kaltschale“ vor, in deren Innerem nahe dem Rande ein durchlöchertes Schälchen angebracht ist, wo der Trinker den Mund ansetzte; das Schälchen hatte den Zweck, die Citronenschnitte und andere Würzen beim Neigen der Kumme in derselben zurückzuhalten.

Krug von Fayence mit Blaumalerei v. J. 1642.
Norddeutsche Arbeit, 1/3 nat. Gr.

Randverzierung von Rouenschüsseln in Blaumalerei, ca. 1725.

Fayencen von Rouen.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

In Rouen findet sich das Zinn-Email der echten Fayence zuerst auf einem von dem dort ansässigen Masseot Abaquesne im Jahre 1542 für das Schloss von Ecouen angefertigten grossen Fliesenfussboden. Derartige emaillirte und mit reichen Ornamenten oder figürlichen Bildern bemalte Bodenfliesen, vereinzelt auch Gefässe für Apotheken waren die Haupterzeugnisse der Werkstatt jenes Meisters. Sie verrathen durchweg italienischen Einfluss, der wahrscheinlich auf die dem Girolamo della Robbia nach Frankreich gefolgten Künstler zurückzuführen ist. Nach dem Tode Abaquesne's scheint der neue Kunstzweig wieder verfallen zu sein; fast ein Jahrhundert bleibt er im Dunkeln und erst im Jahre 1644 giebt er wieder Lebenszeichen. Das damals einem Nicolas Poirel verliehene Privileg für die Anfertigung von Fayencen wurde vier Jahre später vom Parlament von Rouen auf die Dauer von 50 Jahren dem Edme Poterat übertragen, welcher den Grund legte zu der ein halbes Jahrhundert später beginnenden Blüthe dieser Industrie. Während dieses Abschnittes macht sich anfänglich der Einfluss der damals schon entwickelten Fayencen von Nevers, später derjenige des pseudochinesischen Geschmackes der Delfter Fayencen bemerkbar.

Die Technik dieser Fayencen war stets die alte italienische der Bemalung mit Scharffeuerfarben auf roher Glasur und des Befestigens jener in dem diese schmelzenden Brande. Die Blaumalerei herrschte vor, früh trat Gelb hinzu, dann Roth, anfänglich aus mit einem Flussmittel gemengtem Ziegelmehl, später mit Eisenoxyd hergestellt, endlich die übrigen Farben der Scharffeuer-Palette. Ein Mangel der Fabrication von ihrem Anbeginn an, die grosse Schwere und Dicke des Thonscherbens wurde nie gehoben.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts befreien sich die Rouener Fayence-Maler von jenem fremden Einflusse. Ein eigener Ornament-Stil entwickelt sich, in welchem rhythmische Regelmässigkeit der Verzierungen, bei der Schmückung ebener Flächen die strahlige Anordnung der Motive vorherrscht. Diese bestehen zumeist aus vielgestaltigen Behangmustern, von deren Zacken kleine conventionelle Ranken, Blüthenzweige und Blätter frei auswachsen, und Blumen- und Fruchtgewinde herabhängen, Alles in streng symmetrischer Gruppirung. Die Flächen der Zacken selbst werden mit kleinen regelmässigen Grundmustern, unter denen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Fayence-Teller, blau und roth bemalt. Rouen, ca. 1725. Durchm. 25 cm.

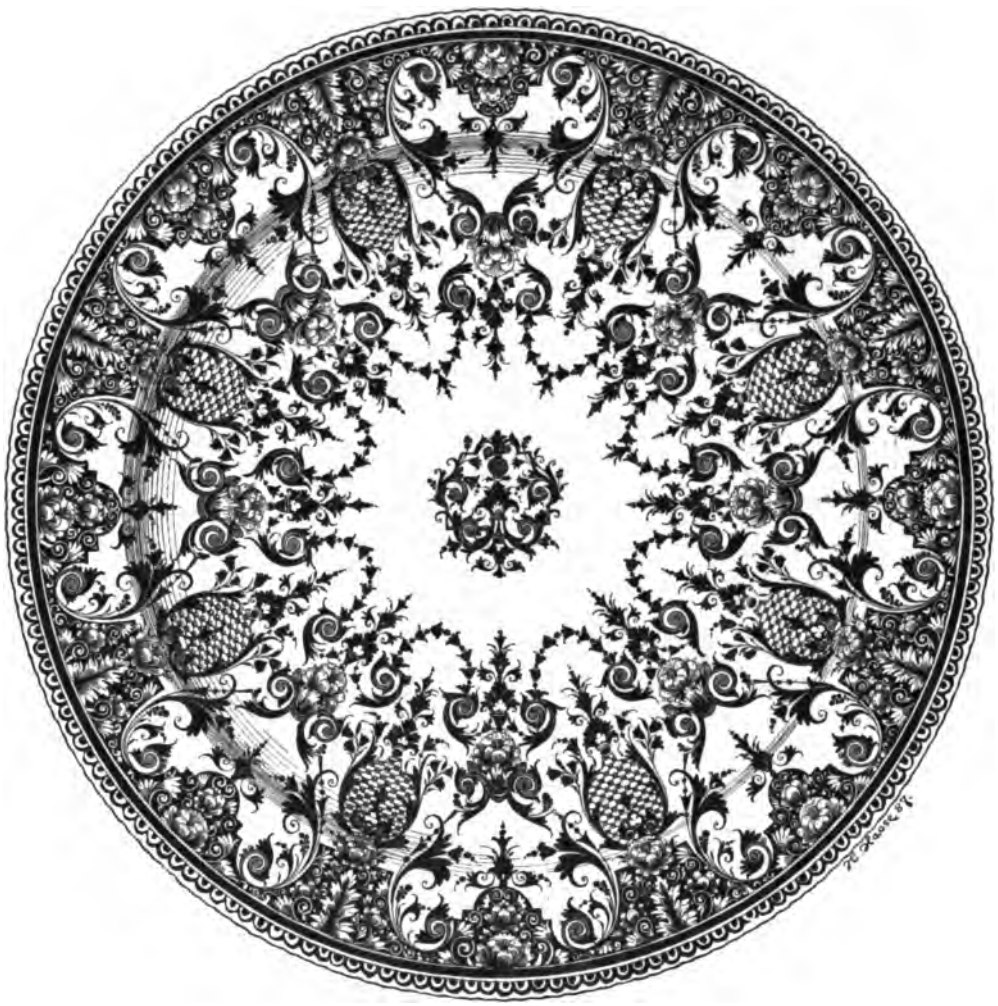
eine quadrillirte Zeichnung vorherrscht oder mit symmetrischen, weiss in farbigem Grunde ausgesparten Blättern und Ranken belebt. Wo dieses System folgerichtig durchgeführt wurde, waren Verzierungen sein Ergebniss, welche durch ihre rein ornamentalen Reize weit besser sich für die Schmückung von Gebrauchsgeschirren eignen, als die auf den italienischen Majolica-Geschirren vorherrschenden figürlichen Bilder und die Chinoiserien der Delfter. Der Keim des Todes, welchen die Ornamentik der Rouener Fayencen in sich trug, beruhte in der ausschliesslichen Anwendung fertiger, rein conventioneller Motive, denen kein frisches Leben durch die Ableitung neuer Motive aus Naturformen zugeführt wurde.

Wesentlich zu Statten kam dem Aufschwung der Rouener Fayence-Industrie jenes Edict des Jahres 1709, in welchem unter Bestätigung zweier älterer Edicte Ludwig XIV. alle Adeligen zur Ablieferung ihrer Silbergeschirre in die Münze verpflichtete. St. Simon erzählt, dass in Folge hiervon alle Welt sich binnen weniger Tage mit Fayence-Geschirren versah, der König Allen voran. Bald nachher, im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts, begann die Glanzzeit des von den Franzosen *„style rayonnant"* genannten Ornamentstiles der Rouener Töpfer. Sie hielt an bis etwa zum Jahre 1740, wo das in den plastischen Arbeiten schon lange mächtige Rococo im Bunde mit chinesischen Motiven die ruhigen, bei aller Zierlichkeit majestätischen Behang- und Strahlenmuster, in welchen der Stil Ludwig XIV. auf den Fayencen weiter lebte, zu verdrängen begann.

Zu den herrlichsten Erzeugnissen dieser Blüthezeit gehören grosse, über 50 cm messende Schüsseln, welche weniger für den täglichen Gebrauch, als zur Ausstattung der Schautische bestimmt waren. Was die Rouener Maler damals auf solchen Schüsseln, Tellern und Schalen an Ornamenten geschaffen haben, übertrifft an Mannigfaltigkeit, an rhythmischem Reiz, gefälliger Vertheilung und Gruppirung der Zierformen, und, soweit dem Blau andere Farben hinzutreten, auch an geschmackvoller Farbengebung Alles, was andere Fayencen-Fabriken jener Zeit in gleicher Richtung geleistet haben. Für ihre schönsten Erzeugnisse gelten gewisse Schüsseln, welche auf einem Grunde von warmem Ockergelb mit schwarzen — eigentlich tief dunkelblauen — Arabesken verziert sind. Die blauen Amoretten in den Mittelstücken solcher *„pièces exceptionelles"* lassen aber eine kunstgeübte Hand ebenso vermissen, wie dies fast alle figürlichen Malereien thun, welche die Rouener Maler ab und an mit ihren vorwiegend ornamentalen Verzierungen verbanden. Nur ausnahmsweise, bei grossen Paradestücken, wie an den Piedestalen der im Museum zu Rouen

bewahrten Erd- und Himmelsgloben aus dem Jahre 1725, erheben sich die Maler in ihren figürlichen Leistungen über die Mittelmässigkeit. Die Ornamentmalerei blieb ihr eigenstes Feld, und auch dieses, verglichen mit der sonstigen motivenreichen Ornamentik der Zeit, nur in beschränktem Sinne. Nur in den als *„décor ferronnerie“* bezeichneten, meist vielfarbigen

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)



Fayence-Schüssel, bemalt mit Blau und Ockergelb, Rouen, ca. 1725. Durchm. 57 cm.

Verzierungen, bei welchen sich das gebrochene Bandwerk und die freieren Blumenranken der Schmiedearbeiten jener Zeit mit den Motiven des Zackenbehanges vermischen, haben sie einen weiteren Griff in den Ornamentenschatz der zeitgenössischen Decorationskunst gethan.

Nachdem chinesisch-japanische Motive schon eine Weile vorgespukt hatten, kamen sie um die Mitte des Jahrhunderts, gleichzeitig mit dem Rococo zu vollem Durchbruch. Das beliebteste und verbreiteste der

Rouener Fayencen der Rococo-Zeit.

Im siebenten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts treten die regelmässigen strahligen und symmetrischen Behangmuster zurück, später herrschen die japanisch-chinesischen Muster in bunten Farben vor. Den Uebergang bezeichnet eine Schüssel mit Blaumalerei, in dem noch regelmässig eingetheilten Behangmuster langgeschwungene Füllhörner und Rococo-Muster, als Mittelstück eine unsymmetrische Blumenvase.

Becken eines Wandbrunnens mit vielfarbigen Rococo-Ornamenten, Blumengewinden und Vögeln. (Geschenk von Frau *Charlotte Vahldieck* in Eutin.) (S. d. Abb.)

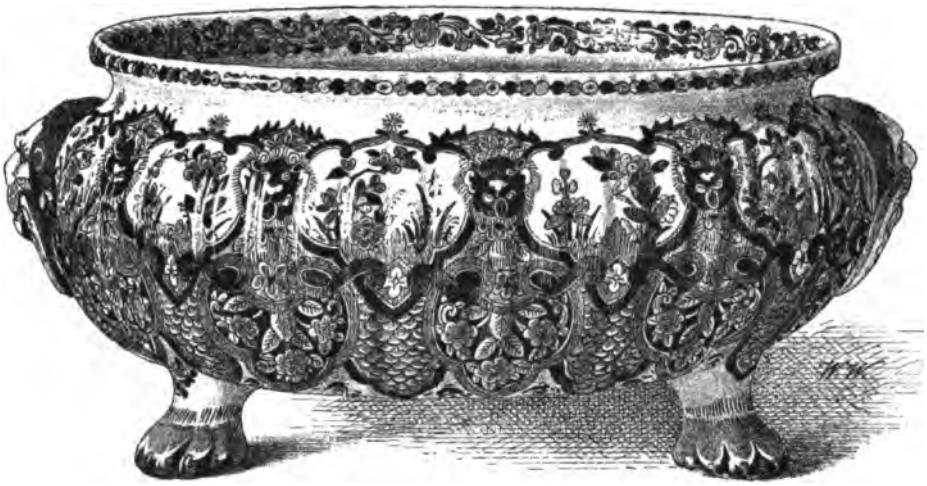
Becken von Fayence von Rouen, vielfarbig, ca. 1750. Gr. Durchm. 60 cm.

Längliche Anbietplatte mit zwei Griffen, bemalt in Blau, Gelb, Grün, Roth und Schwarz, mit durchbrochenem, von Blumen durchwachsenen Rococo-Schnörkelwerk, in welchem ein Papagei auf einem Blumenkorb sitzt. Bezeichnet 1757.

Teller, bemalt in bunten Scharffeuerfarben, mit der japanischen Hecke und dem gestutzten, mit Blumen besteckten Füllhorn (à la corne tronquée), welches dem japanischen „noshi“ nachgebildet ist.

Grosse runde und längliche, geschweifte Schüsseln und Teller mit dem Muster des doppelten Füllhorns in verschiedenen Spielarten: Teller und Bartbecken mit dem einfachen Füllhorn, bemalt in den sämmtlichen Scharffeuerfarben.

Der Werkstatt von Levavasseur im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts entstammen die zwei länglich viereckigen Tulpenkasten mit bunten Muffelfarben-Malereien — auf der Schauseite Genrescenen in der Zeittracht, auf der Rückseite Phantasievögel in Landschaft. — Bezeichnet W. (Geschenk des Herrn Malermeisters *J. J. D. Neddermann.*)



Kühlbecken von Delfter Fayence mit fünffarbiger Scharffeuer-Bemalung.
Werk des Louwys Fictoor, ca. 1700. Gr. Durchm. 44 cm.

Delfter Fayencen.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Die Anfänge der berühmten Fayence-Industrie in der holländischen Stadt Delft reichen nicht weiter zurück als bis in die letzten Jahre des 16. Jahrhunderts. Das i. J. 1600 aufgenommene Verzeichniss aller Delfter Herdstätten führt nur zwei Töpfer „plateelbacker“ auf; das Meisterbuch der St. Lucas-Gilde im Jahre 1613 acht Fayence-Meister, unter denen Herman Pietersz hervorragt. Diese im Jahre 1611 begründete mächtige Künstlergilde umfasste acht Körperschaften, Maler, Glasmaler, Fayencetöpfer, Teppichweber, Bildhauer, Etuimacher, Kunstdrucker und Buchhändler, Kupferstich- und Bilderhändler. Strenge Strafen bedrohten Jeden, welcher Arbeiten eines dieser Fächer unternahm, ohne Mitglied der Gilde zu sein. Nicht einmal der Handel mit Gegenständen, welche in den Bereich der Gildengewerbe fielen, war ein freier. Das Meisterrecht konnte nur durch Erfüllung einer langen Reihe kostspieliger und mühsamer Bedingungen erreicht werden. (Sechsjährige Lehrzeit mit dreimaligem Abschluss eines Lehrvertrages von zweijähriger Dauer; Bestehen einer Prüfung, bei welcher der Dreher bestimmte Gefässe auf der Scheibe zu formen, der Maler solche zu decoriren, jeder sich aber auch der Arbeiten des andern kundig zu erweisen hatte; endlich die Zahlung namhafter Einschüsse in die reiche Meisterkasse). Diese Gildenverfassung, unter welcher die Delfter Fayence-Industrie sich zur höchsten Blüthe erhob, erhielt sich bis zum Jahre 1853, wo der letzte Obermeister sein Amt in die Hände des Magistrates niederlegte, nachdem schon Jahrzehnte vorher die Kunst langsam abgestorben und keine neuen Mitglieder eingetreten waren.

Schon die ersten Erzeugnisse Delfts zeigen jenen gelblichen, leichten, aber widerstandsfähigen und klangvollen Scherben und den besonderen frischen Glanz der Zinnemail-Glasur, welcher die Delfter Fayencen in der Folgezeit vor allen anderen auszeichnet und durch das Bestäuben der

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

bemalten Schaufläche mit einem feinen farblosen Glaspulver hervorgebracht wird, welches schmelzend die Malereien mit einem glänzenden Firniss überzieht, ein Verfahren, welches ähnlich von den italienischen Majolica-Malern angewandt worden ist. Die Kehrseiten, welche diesen Firniss in der Regel nicht erhalten, zeigen jene Nadelstichen vergleichbaren Pünktchen, welche die Mehrzahl der Delfter Fayencen kennzeichnen. Anfänglich herrscht ausschliesslich die Blaumalerei; bisweilen werden dabei die Umrisse mit einem bräunlichen Violett oder bläulichem Schwarz vorgezogen; Versuche, auch andere Farben, Gelb und Roth anzuwenden, treten nur selten und unsicher auf. Bezeichnend für die Malereien ist die Ueberladung, die übertriebene Häufung sowohl der Figuren in den Bildern wie der Ornamente. Der Geschmack des Höllenbreughel und des Vinckenbooms herrschte vor; auch Zeichnungen des Hendrick Goltzius wurden copirt, dessen Bilder des Weges nach Golgatha noch ein Jahrhundert nachher den Delfter, und später noch den Hamburger Fayencemalern beliebte Vorbilder darbieten. Anfänglich entwickelte sich die neue Industrie nur sehr langsam; von den 30 Fayencemeistern, welche seit Gründung der Gilde das Meisterrecht erworben hatten, lagen im Jahre 1640 kaum noch sechs oder acht der Kunst ob.

Um die Mitte des Jahrhunderts tritt ein plötzlicher Umschwung ein, welcher auch darin seinen Ausdruck findet, dass nunmehr die „Plateelbacker" das Recht erhielten, zu den vier Aelterleuten der Gilde, welche bisher ausschliesslich von den Malern und Glasmalern gewählt waren, ihrerseits noch zwei abzuordnen. Von 1651 bis 1660 lassen sich mehr als zwanzig Meister aufnehmen; 1661 zehn, 1662 und 63 je sechs Meister und von da an schwingt die Delfter Fayence-Industrie sich rasch zu einem Weltruf empor, welchen keiner der gleichzeitigen Mittelpunkte der keramischen Kunst während vieler Jahrzehnte erreicht.

Dieser Aufschwung der Delfter Fayence-Töpfereien zu einer für den Weltmarkt arbeitenden Industrie gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen in der Geschichte des Kunstgewerbes. Wie sonst wohl, war hier die Töpferei nicht örtlich an Fundstätten geeigneten Thones gebunden; man musste diesen von weit her, allerdings auf bequemen Wasserwegen, herbeischaffen. Nur eine der drei Thonarten, welche sorgsam gemengt den vorzüglichen Rohstoff für die Fayencen ergaben, fand sich auf holländischem Boden an den Ufern des Rheins; die anderen Thone wurden bei Tournai und an den Ufern der Ruhr in Westphalen und bei Mühlheim gegraben. Als industrielle Stadt hatte Delft bisher nur in der Bierbrauerei sich ausgezeichnet. Mit dem Rückgang dieser um die Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Kapitalien frei, welche den Töpfereien zu Gute kamen. Auch an künstlerischer Anregung und Mitarbeiterschaft fehlte es nicht; in Delft lebten Maler, welche in der Geschichte der niederländischen Malerei eine hervorragende Stelle einnehmen. Die Kostbarkeit der chinesischen und japanischen Porzellane, deren Einfuhr damals vorwiegend durch holländische Handelsgesellschaften vermittelt wurde, reizte zur Nachahmung in heimischem Stoffe. Vor Allem aber wirkte die Thatkraft und der Unternehmungsgeist einiger Männer, welche die Führung in der neuen Industrie übernahmen und Dank der damaligen Grossmachtstellung der Niederlande den Erzeugnissen ihrer Werkstätten neue Handelswege erschlossen, auf denen während länger denn eines Jahrhunderts die Delfter Fayencen lohnenden Absatz fanden.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Neben einzelnen Meistern der Blüthezeit, welche wie Samuel van Eenhorn, Hoppestein und Adriaen Pynacker Delfter Familien entstammten, erscheinen als Träger der berühmtesten Namen aus der Fremde zugewanderte Männer, so der erste Aeltermann Aelbregt de Keizer, Abraham de Kooge, Frederik van Frytom, Louwys Fictoor.

Die Blaumalereien, welche unter dem Einfluss oder als Werke dieser Meister entstanden, hoben sich in einzelnen Ausnahmen zu Werken hoher Kunst. So begegnet uns van Frytom's Name auf grossen Platten mit Landschaftsbildern von einer Schönheit, wie sie weder vor noch nach ihm von einem Fayencenmaler geschaffen worden sind. Ihm werden auch die Teller zugeschrieben mit kunstvollen holländischen Ansichten, welche von dem breiten, weissen, unbemalten Rande vornehm umrahmt sind. In anderen Platten mit schönen blauen Landschaften oder Bildnissen von Zeitgenossen findet man Werke von Abraham de Kooge, welcher anfänglich als Oelmaler in die Gilde trat, aber nach dem Tode seines Bruders und Gesellschafters Pieter sich als Plateelbacker aufnehmen liess. Keine der ihm zugeschriebenen Fayencen trägt seinen Namen, nur die seiner Wirksamkeit zwischen den Jahren 1648 und 1667 entsprechende Jahreszahl kennzeichnet sie.

Wie die Tafelwerke dieser ältesten Hauptmeister der Blaumalerei vaterländischen Vorwürfen folgen, so begegnen uns solche auch in den Blaumalereien auf Schüsseln und anderen Zier- und Gebrauchsgefässen weit häufiger als zeitgenössische Darstellungen auf den Majoliken der Italiener. Neben den holländischen Städtebildern und Ansichten des freien Landes treten Strand- und Seebilder auf, wird dem Heringsfang und der Walfischjagd ihr Recht. Das Volksleben entfaltet sich in winterlichen Landschaften mit Schlittschuhläufern oder gemüthlichen Raucher- und Trinkergesellschaften oder in Scenen des Land- und Gartenbaues oder der Viehzucht. Ausnahmsweise führen uns die Maler in die Werkstätten, gelegentlich auch in diejenige eines Fayencetöpfers. Zeitgenössische Geschehnisse, wie die Zerstörung Leydens durch das Auffliegen des Pulvermagazins, spiegeln sich nur selten in den Fayencen wieder. Auch die Politik wirft nur ausnahmsweise ihre Strahlen in die Werkstätten der Fayencemaler. Wappen begegnen uns dagegen häufig, zumeist nicht als nebensächliche Beigabe, sondern als Hauptstück inmitten der Zierschüsseln. An launigen Inschriften fehlt es nicht und auch die Sangeslust der Niederländer findet in Noten beliebter Weisen ihren Ausdruck. Die Geschichten aus dem griechisch-römischen Alterthum tauchen nur ausnahmsweise auf, häufiger noch biblische Vorgänge des alten oder des neuen Testaments. Alles in Allem aber sind Darstellungen des geschichtlichen oder des zeitgenössisch-volksthümlichen Lebens doch nur Ausnahmen im Vergleich mit der die gesammte Decoration der Fayencen überwuchernden Fülle der ostasiatischen Motive. Diese neue Richtung wird schon eingeschlagen durch einen der ersten Meister der Blaumalerei, Aelbregt de Keizer. Die von phantastischen Vögeln belebten grossblühenden Sträucher auf bizarr durchlöcherten Felsen, die zwischen grossen Lotosblumen nach Fischen stöbernden Reiher, die malerischen Berglandschaften mit ihren an die Felsen gebauten, seltsam überdachten Häuschen, das ganze exotische Leben, welches man an den Porzellanen Japans und Chinas bewunderte, und von dem die aus dem

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

fernen Asien heimgekehrten Seefahrer berichteten, wollte man auch an den heimischen Erzeugnissen wiederfinden. Ebenso die Kämpfe wüthender Krieger, die prunkenden Aufzüge reich geschirrter Elephanten, die fürstlichen Audienzen, die in Gärten lustwandelnden schlanken Frauen und andere Vorgänge, über welche wohl die japanischen Porzellane Schweigen beobachteten, die chinesischen aber desto redseliger sich ausliessen. Da die Delfter Fayence-Maler diese und ähnliche Motive immer und immer wieder nachahmten, entfernten sie sich mehr und mehr von ihren Vorbildern, und gelangten so zu jenem conventionell erstarrten Chinesen- und Japanerthum, welches ihre gesammte Production beherrscht. Das Gute, was sie dabei hätten lernen können, wenn sie eigene Naturstudien damit verbunden hätten, blieb ihnen fern, wohl aber wussten sie von dem decorativen Inhalt ihrer Vorbilder den mannigfachsten und wirksamsten Gebrauch zu machen, und europäisches Ornament mit ostasiatischem so wirkungsvoll zu verschmelzen, wie das sonst nirgend gelungen ist, wo keramische Maler im Banne Ostasiens arbeiteten.

Die höchste Entfaltung erreichte dieser neue Decorationsstil erst, als er sich vielfarbiger Malerei zu bedienen lernte, gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Bis weit in das 18. Jahrhundert behauptete er sich dann auf der erreichten Höhe, ohne im Wesentlichen neue Wege zu gehen. Nur der wechselnde ornamentale Geschmack, welcher von den schweren Akanthusranken und Festons des Stiles Ludwig XIV. durch das leichter geschwungene Laub- und Bandelwerk zum Muschelwerk des Rococo sich umwandelte, und in den seltenen volksthümlichen Darstellungen die neuen Kleidermoden machen dabei ihren Einfluss geltend. In der Hauptsache beharrt man aber auf dem decorativen Gebiete, mit dem man bald nach der Mitte des 17. Jahrhunderts die ersten grossen Erfolge erzielt hatte.

Bei der Herstellung ihrer vielfarbigen Fayencen befolgten die Delfter Töpfer zwei grundverschiedene Verfahren.

Bei dem einen behandelten sie sämmtliche Farben wie das Kobaltblau („Zaffer"), d. h. sie wurden, wie mit diesem stets geschah, mit Wasser angerührt, auf die rohe pulverige Glasur gemalt, welche sich durch Eintauchen des leichtgebrannten Gefässes in eine das weisse Zinnemail („Wit") enthaltende Schlempe auf dem saugenden Thon niedergeschlagen hatte. Galt es eine Zeichnung mit bestimmten Umrissen, so ging dem Blaumalen das Vorziehen mit dem aus einer Mischung von Zaffer und Eisenoxyd oder nur aus unreinem Zaffer bestehenden „Trek" voraus. Waren die blauen Theile der Verzierung gedeckt, so folgten auf dieselbe Weise die übrigen aus einem glasigen Flussmittel mit färbenden Metalloxyden bestehenden Farben. Von ihnen nahmen Grün als Mischung von Blau und Gelb und ein aus mehrfach gebranntem feinsten Bolus bestehendes Roth den breitesten Raum ein, während Gelb (Antimon-Oxyd) und Violett (Mangan-Oxyd) und andere, gemischte Farben nur in geringerem Umfang zur Anwendung kamen. Waren alle diese Farben an ihrer Stelle vom „Schilder" aufgetragen, so bepuderte der „Floerwerker" das Gefäss mit dem „Kwaart", einem feinen Pulver farblosen Bleiglases, welches die Malereien mit einer weissen Staubschicht verhüllte. Der zweite Brand schmolz die Zinnglasur und den Kwaart und entwickelte die Farben der Metalloxyde, welche mit dem Email des Grundes innig verschmolzen und durch den Kwaart ihren frischen Glasglanz erhielten. Dieser zweite Brand

vollendete die auf solche Art im Scharffeuer decorirten Gefässe, bei welchen Vergoldung niemals Anwendung fand. Es erhellt, dass die auf diesem

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Geriefelte Vase von Delfter Fayence mit sechsfarbiger Scharffeuermalerei; chinesische Blumen und Landschaften, verbunden mit europäischem Ornament, ca. 1700. Höhe 64 cm.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

technischen Wege gewonnenen Farben nichts gemein hatten mit den Farben der ostasiatischen Porzellane, welche wohl für die Zeichnung als Vorbilder dienten, denen aber der Dreiklang des Blau, Roth, Grün völlig fremd war. Die decorativen Reize dieses Dreiklanges sind es zugleich, welche den Delfter Fayencen auch neben den kunstvolleren Majoliken ihren Werth in der keramischen Kunst sichern.

Teller von Delfter Fayence mit blau, roth, goldener Bemalung. Werk des Adriaen Pynacker, ca. 1700. Durchm. 22 cm.

Wollten die Delfter Töpfer es den ostasiatischen Porzellanen des 17. Jahrhunderts in der Farbenwirkung gleich thun, so mussten sie einen anderen technischen Weg einschlagen. Das Eisenroth, welches auf den japanischen Porzellanen jener Zeit einen so breiten Raum einnimmt, konnte nicht als Emailfarbe mit dem Zinnemail zugleich aufgeschmolzen werden, sondern wurde ebenso wie bei jenen Porzellanen auf die fertige Glasur gemalt. Nach dem zweiten Brande, welcher letztere schmolz, zeigte das Gefäss nur eine unvollkommene blaue Zeichnung, in welcher alle roth gedachten Theile vorläufig weiss gelassen waren, und erst der dritte, leichtere Brand befestigte das Eisenroth, welches nur dünn auflag. Die Vergoldung endlich, welche, wie bei den japanischen Porzellanen, die Zeichnung erst vollendete, bedurfte wohl noch eines vierten schwachen Brandes. In dieser Technik brachten es die Delfter nicht minder weit, als in der Scharffeuer Technik. Das Lob, sie hätten es in ihr bis zur Täuschung gebracht, wäre jedoch nur ein dürftiges Verdienst; stellt man blau-roth-goldene Porzellane Ostasiens neben blau-roth-goldene Delfter Fayencen, so wird die decorative Schönheit letzterer fast immer den Sieg davontragen.

Ein verwandtes Verfahren wandten die Delfter Töpfer auch an, um diejenigen Porzellane Chinas nachzuahmen, bei welchen ein emailartig aufliegendes Grün mit Blau und Eisenroth zusammenwirkt. Auch hierbei wurde das Blau auf die unfertige Glasur, das Eisenroth und ein grüner Glasfluss sowie noch andere, mit leichtflüssigem Glassatz verbundene Farben auf die im zweiten Brande geschmolzene Glasur nachträglich gemalt und im dritten Brande aufgeschmolzen.

Bei allen Verfahren, welche den dritten Brand zu Hülfe nahmen, entfiel die Bestäubung der fertigen Malerei mit dem Glaspulver des „Kwaart", daher die so decorirten Fayencen sich von den allein im Scharffeuer decorirten auch durch minderen Spiegelglanz unterscheiden.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Noch in das 17. Jahrhundert fallen die Versuche, die Scharffeuer-Palette der Fayencemaler um eine schwarze Farbe zu bereichern, welche aus dunkelstem Manganviolett, Zaffer und anderen Farben gemischt wurde. Man deckte entweder nur die Zwischenräume der mit Blau, Roth und Grün in den weissen Zinngrund gemalten Verzierungen mit der schwarzen Farbe — ein Verfahren, für welches ebenfalls chinesische Porzellane die Anregung boten, oder man überzog das ganze Gefäss mit schwarzer Glasur und malte auf diese mit bunten Emailfarben. Die öftere Anwendung eines goldgelben Emails hiebei lässt vermuthen, dass ostasiatische Goldlackmalereien auf schwarzem Lackgrunde dazu als Vorbilder dienten.

Die Nachahmung auch derjenigen Porzellane Chinas, in deren farbiger Verzierung ein in Weiss verlaufendes, emailartig dick aufliegendes Rosenroth den Grundton angiebt, wurde ebenfalls versucht, aber erst im 18. Jahrhundert, da diese Art von Porzellan erst in dieser späteren Zeit aufkam, und auch mit weit geringerem Erfolg, da den Delftern das reine Karminroth nie recht glücken wollte.

Endlich gelangte man um die Mitte des 18. Jahrhunderts auch dazu, die feinen vielfarbigen Malereien der Meissener Porzellane mit Muffelfarben auf der Zinnglasur nachzuahmen. Damit war man schon von dem Wege abgewichen, auf dem die Delfter Fayence-Industrie zu ihrer eigenartigen Grösse emporgestiegen war. Nicht lange dauerte es mehr, bis Technik und Geschmack sanken und unfähig wurden, die Industrie auf ihrer Höhe zu erhalten. Auch in Delft wiederholte sich das oft gesehene Schauspiel: England überschwemmte das Absatzgebiet mit wohlfeilem weissem Steingut; praktische Vorzüge desselben gaben den Ausschlag, und, um nicht ganz zu unterliegen, begann man selber die Herstellung der neuen Waare.

In unseren Tagen ist in Delft eine neue Fabrik für keramische Blaumalerei von Joost Thooft & Labouchère eingerichtet worden. Dieselbe verfolgt künstlerische Ziele und leistet Gutes in zusammenhängenden Fliesendecorationen für die Bekleidung von Wänden, jedoch nicht auf dem porösen, mit Zinnemail gedeckten Scherben der alten Delfter Waare, sondern auf einem hartgebrannten Steingut mit Unterglasurmalerei. (Eine Schüssel dieser Fabrik mit holländischer Winterlandschaft nach F. J. du Chattel bei den neuzeitigen Töpferarbeiten im letzten Zimmer der Südseite).

Die Erfolge der Delfter Plateelbacker haben auch zur Gründung von Fayencereien in anderen Städten Hollands geführt. Zu einiger Bedeutung erhoben sich nur deren zwei in Rotterdam und in Arnheim.

In Rotterdam liess sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts der zuvor in Delft in des Cornelis de Berg Werkstatt „Zum Stern“ thätig gewesene Jan Aalmis nieder, dessen Specialität grosse zusammenhängende Wandbilder in Manganviolett wurden, wie deren die Sammlung sehr schöne v. J. 1764 besitzt.

In Arnheim wurde i. J. 1755 eine Werkstatt unter dem Zeichen des Hahns begründet, welche nur wenige Jahre bestanden, aber ausgezeichnete Blaumalereien auf Gefässen von bewegten Rococoformen geliefert hat. In der Behandlung des milden Blau erinnern diese Malereien an diejenigen der hamburgischen Oefen. Sowohl die Figuren, wie die Blumen verrathen eher den Einfluss deutscher Vorbilder als die Absicht, Delfter Fayencen nachzuahmen.

Im achten Zimmer. (Zweites der Südseite.)

Bei der folgenden Uebersicht der wichtigsten Stücke der reichen Sammlung von Delfter Fayencen sind diese den Ermittelungen Havard's gemäss nach Werkstätten der Hauptmeister gruppirt.

Aelbregt Cornelis de Keizer, 1642; er liess sich als Fremder in Delft nieder, wurde am 11. November 1642 als Meister in die Lucas-Gilde aufgenommen und war, als 1648 die Fayence-Maler das Recht erhielten, unter die Aelterleute der Gilde aufgenommen zu werden, einer der ersten, welchen diese Ehre zu Theil wurde. Er soll der erste Meister gewesen sein, welcher die chinesischen blau bemalten Porzellane zum Vorbild nahm. Seine Nachahmungen derselben zeichnen sich durch Leichtigkeit, Glanz und reines Blau vor den Fayencen seiner meisten Nachfolger aus und kommen ihren Vorbildern täuschend nahe. Manche Stücke zeigen ein stumpferes Blau mit schwarzen Umrissen. Seine Marke bestand aus einem mit dem A verbundenen K.

Hauptstücke: Walzenförmige Vase mit chinesischen Motiven in feiner, wolkiger Blaumalerei. — Terrinenförmiges Blumengefäss, auf dem Deckel 15 Blumenröhren, schwarzumrissene Blaumalerei. — So bemalte Teller, ähnlich Tellern mit der Marke S. v. Eenhorn's.

Samuel van Eenhorn, 1674, („Griekse A"), entstammte einer Delfter Töpferfamilie, geb. 1655, trat den 22. Juni 1674 als Händler in die Lucas-Gilde ein und übernahm die bisher von G. L. Kruyk betriebene Werkstatt „zum griechischen A". Seine Gefässe zeigen kleisterblaue oder etwas grünliche Glasur; die Malereien meist nach chinesischen Mustern, häufig auch mit Figuren, sind in blassem Blau mit schwarzen Umrissen ausgeführt. Er zeichnete mit einer aus S V E zusammengesetzten Marke; i. J. 1687 ging seine Werkstatt in andere Hände über.

Flasche von Delfter Fayence mit Blaumalerei. Werk des Samuel van Eenhorn, ca. 1680. Höhe 30 cm.

Hauptstücke: Zwei Flaschen mit Schraubdeckeln, auf vier ovalen Buckeln chinesische Blumen und Vögel; der Grund dazwischen mit schwarzumrissenen kleisterblauen Blumenranken auf blauem, von schwarzen Netzlinien durchzogenem Grunde. (S. d. Abb.) — Breitrandiger Teller mit chinesischen Figuren. Sämmtlich bezeichnet.

Jacob Wemmersz Hoppestein, ein Delfter von Geburt, trat am 16. October 1661 als Fayencehändler in die Lucas-Gilde ein. Die Fayencen, welche seine aus J und W gebildete Marke tragen, zeigen ein dickaufliegendes Email, welches seiner leichten Schmelzbarkeit wegen die Zeichnungen häufig verschiebt, in dicken Tropfen zusammenfliesst und die Farben aufsaugt. Sein Blau erscheint daher flau und auch seine vielfarbigen Malereien unterscheiden sich durch die matten und hellen Töne des Grün und Manganviolett bei fehlendem Roth durchaus von der kräftigen decorativen Wirkung, welche man sonst bei den Delfter Fayencen zu sehen gewohnt ist. Er war einer der Ersten, welche Vergoldung anwandten.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Unterschüssel mit der Darstellung einer Thee trinkenden Gesellschaft in der Tracht vom Ende des 17. Jahrhunderts, gemalt in den erwähnten flauen Farben. Bezeichnet.

Louwys Fictoor, 1689, („jn de Dubbelde Schenkkan"); wurde am 31. Mai 1689 als „plateelschilder" in die St. Lucas-Gilde aufgenommen und etablirte sich unter dem Zeichen der doppelten Schenkkanne; er wurde, obwohl Fremder von Geburt, 1700 und noch wiederholt bis zum Jahre 1713 Aeltermann der Gilde. Die aus seiner Werkstatt hervorgegangenen Fayencen sind theils mit Blaumalereien, theils in den bekannten Scharffeuerfarben verziert. Keiner anderen Werkstatt ist das schöne Ziegelroth besser gelungen; bei seinen besten Arbeiten ist es dem Roth der türkischen Fayencen des 16. Jahrhunderts ebenbürtig. Zu seinen hervorragendsten Arbeiten gehören die grossen Prunkgefässe, auf deren geriefelten Flächen von Vögeln belebte, blühende Sträucher nach ostasiatischen Vorbildern sich ausbreiten, während über ihren Nacken üppige Behangmuster herabfallen, welche an die vielzackigen, reichgestickten Kragen chinesischer Frauen erinnern, und verwandte Ornamente ihren Fuss umgürten. Diese „potiches polychromes dessin cachemire" werden mit Recht den schönsten keramischen Arbeiten aller Zeiten zugezählt. In ihrer Herstellung that es dem Louwys Fictoor nur einer seiner Zeitgenossen, Lambertus van Eenhorn, gleich, welcher eine der aus L und F gebildeten Marke des ersteren ähnliche, aus L und E gebildete Marke führte, daher die Werke dieser Meister nicht immer mit Sicherheit zu unterscheiden sind.

Hauptstücke: Kühlbecken, aussen mit reichstem, fünffarbigem Behangmuster, innen mit blühendem, von Vögeln belebtem Strauch; auf Löwenfüssen, und mit feste Ringe haltenden Löwenköpfen als Griffen. (Die Form den aus Kupfer getriebenen Weinkühlern jener Zeit entlehnt.) Bezeichnet mit der Marke des Meisters und dem D. S., d. h. Dubbelde Schenkkan. (Abgebildet S. 311.)

Grosse kannelirte Vase der oben beschriebenen Art; sechsfarbig, in den grossen Feldern blühende Päonienbüsche mit Paradiesvögeln und Lotospflanzen mit Reihern; in den Zwischenfeldern chinesische Landschaften und chinesische Schriftzeichen. Unbezeichnet. (Abgebildet S. 315.)

Kleine kannelirte Vase mit dreifarbigem Kachemir-Decor, bez. mit der Marke des Meisters und EDK. — Ein Paar vierkantige Theebüchsen mit Schraubdeckeln, vierfarbig, schwarzer Grund, in welchem rothblühende, grünbeblätterte Zweige und weisse Felder mit chinesischen Landschaften und blühenden Sträuchern ausgespart sind. Bezeichnet. — Fächerförmiges Blumengefäss, mit neun Röhren, an den Seiten Drachenköpfe, dreifarbig. Bezeichnet — Stöckelschuh, dreifarbig, mit Blumen chinesischer Art; — mit Blaumalerei; beide bezeichnet. — Ein Paar Schüsseln mit grossen Heirathswappen in Blaumalerei, bezeichnet. — Fächerförmiges Blumengefäss mit Blaumalerei, Marken des L. Fictoor und seines Werkmeisters Jan Pietersz.

Adriaen Pynacker, 1690, ein Delfter, erlernte das Handwerk bei Aelbregt de Keizer, dessen Tochter er heirathete; nachdem er einige Jahre mit seinem Bruder Jacobus die Werkstatt „de 3 Porceleyne Flessies" („zu den 3 Porzellanflaschen") betrieben hatte, liess er sich am 15. October 1693 als Plateelbacker in die Gilde aufnehmen, gab aber schon 1696 die eigene Werkstatt auf, um bis 1707 in derjenigen des Cornelis Hoelaert „in de Wildeman" („zum wilden Mann") als Werkmeister thätig zu sein.

Adriaen Pynacker's aus A P K zusammengestellte Marke begegnet uns sowohl bei Blaumalereien wie bei ausgezeichnetem, vielfarbigem Scharffeuer-Decor. Seine Hauptwerke aber sind die Nachahmungen jener damals aus Japan eingeführten

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Vase von Delfter Fayence, mit blau-roth-goldener Bemalung nach chinesischen Motiven. Werk des Adriaen Pynacker, ca. 1700. Höhe 44 cm.

Porzellane, deren Blaumalereien durch Eisenroth über der Glasur und Vergoldung vervollständigt werden. In den Mustern herrschen Zackenbehänge als Schmuck des Nackens der Vasen und der Ränder von Schüsseln und Tellern; auf den glatten Bäuchen der Vasen chinesische Blüthenstauden auf grottesk durchbrochenen Felsen und Phantasievögel, unter diesen Fohovögel mit lang wallendem Schwanz.

Hauptstücke mit blaurothgoldenem Decor: Satz von vier grossen Vasen der beschriebenen Art (S. d. Abb.), jede von anderer Zeichnung. Ein Paar Leuchter. Drei Teller. Kleiner Krug mit fünffarbigem Decor. Alle diese Stücke mit der Marke A. Pynacker's.

Fayencen nur mit Scharffeuer-Decor: Stangenvase mit blau-roth-grünem Behang und chinesischen Stauden. Essig- und Oelflaschen-Untersatz mit blauem Behangmuster. Feiner Teller mit blauen Behangornamenten, in der Mitte symmetrisch verschlungenes L B unter neunzackiger Krone. Sämmtlich bezeichnet.

Ausser den genannten Hauptmeistern sind noch zahlreiche andere Meister durch einzelne Stücke vertreten, u. A.:

Theodorus Witsenburgh, 1690, („De Star") durch eine achtkantige Flasche mit schwarz umzogener Blaumalerei nach chinesischer Art.

Jan van der Buergen, 1698—1705 Werkführer im „Griechischen A", durch eine Butterdose mit Blaumalerei und grünem Blätterknauf.

Cornelis de Berg, 1720, („De Star"), durch ein geriefeltes Fläschchen mit ausgelaufener Blaumalerei.

Jan Theunis Dextra, 1759, („Griekse A") durch Kumme und Schüsseln mit vielfarbigem Scharffeuer-Decor, in welchem ein Roth ohne Leuchtkraft, Grün und ein blasses Violett vorwiegen.

Johannes Pennis, 1759, („Porceleyne Schotel"), durch Spucknapf mit einem Fuchs und P. D. V. I. (de Voss) in Blaumalerei.

Anthoni Pennis junior, 1759, („Twee Schepjes") und Johannes Harlees, 1770, („De Porceleyne Fles"), beide durch Stangenvasen mit Blaumalerei.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Eine Anzahl meistens dem 18. Jahrhundert angehöriger Stücke ist nur mit dem bildlichen Zeichen der Werkstatt versehen ohne Nennung des jeweiligen Inhabers derselben. Hervorzuheben:

„De Roos“ („Zur Rose“). Teller mit blühenden Sträuchern chinesischer Art in vier Scharffeuerfarben. (Aus dem Legat des Herrn August Philippi.)

„De Paauw“ („der Pfau“). Teller mit dem aus den Zickzackbrücken japanischer Iristeiche abgeleiteten Decor „au tonnerre“, (Blitze aus Wolken mit Blüthenstauden). (S. d. Abb.) — Kanne, blau glasirt, mit weiss aufgesetzten Blumen, in Art der Fayencen von Nevers.

„De porceleyne Bijl“, („das Porzellan-Beil“). Kiebitzeier-Dose, in Gestalt eines auf dem Nest sitzenden Kiebitz, vielfarbig. — Hochzeits-Teller mit Blaumalerei und deutscher Inschrift: „F. A. P. Gebohren den 19 Martii 1735. Copuliert den 10 Januarij 1737 mit A. T. F. in Parchen“.

Teller von Delfter Fayence, mit vielfarbiger Scharffeuer-Malerei. Muster nach missverstandenen japanischen Motiven. Aus der Werkstatt „zum Pfau“. Mitte des 18. Jahrhunderts. Durchm. 22,5 cm.

Eine Anzahl der schönsten Delfter Fayencen der Sammlung trägt jedoch weder Meister- noch Werkstatts-Zeichen.

So eines der ältesten und werthvollsten Stücke, ein grosser Tafelaufsatz in Form einer Terrine mit Greifenköpfen als Griffen und flachem Deckel, aus welchem zehn, von Brackenköpfen gehaltene Blumenröhren hervorwachsen. Die Bemalung mit lebensvollen Hirsch-, Wildschweins- und Hasenjagden in welliger, von alten Eichen bestandener Landschaft und mit schweren, an Engelsköpfen befestigten Gehängen grosser Blumen auf kleisterblauem, leicht grünlichem Grunde in mildem Blau, hellerem für die Landschaften, dunklerem für die Blumen, mit schwärzlichen Umrissen deutet auf eine der frühen Werkstätten, vielleicht diejenige des Samuel van Eenhorn.

Eine unbezeichnete Schüssel übertrifft durch den Reichthum ihres breiten, in leuchtendem Blau, bläulichem Grün, Ziegelroth und Schwarz mit wenigem Gelb und Violett ausgeführten Randmusters die meisten der übrigen im Scharffeuer decorirten Stücke der Sammlung.

Das Gleiche gilt hinsichtlich des Muffelfarben-Decors von einem Teller mit Behang-Randmuster und grossem Doppelwappen a. d. J. 1719 (ein Seitenstück dazu abgebildet bei Havard S. 49), sowie von einer fein decorirten Butterdose, deren zarte, vielfarbige Malerei, Figuren in Landschaften, Meissener Vorbildern in freier Weise folgt, und deren Marke V noch sicherer Deutung harrt.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Unter den markenlosen Delfter Fayencen befinden sich auch zwei, welche auf zeitgeschichtliche Ereignisse hindeuten. Ein Teller zeigt einen mit Früchten reich behangenen Orangenbaum — ein Sinnbild der Oranier — welchen ein Herr in der Zeittracht einer Frau zeigt, die soeben eine der Früchte gepflückt hat; darunter „Vivat Oranje 1747"; Blaumalerei, nur die Blätter grün und gelb. Dieses Bild bezieht sich darauf, dass im Jahre 1747 sich das Volk in Holland und Zeeland empörte, die aristokratischen Magistrate vertrieb und am 2. Mai den Prinzen Wilhelm von Oranien aus der Linie Nassau-Dietz zum Statthalter ausrief.

Eine Schale zeigt die in Eisenroth und Gold gemalte Abbildung eines Seeschiffes mit der Unterschrift: „Essequebok Vrindschap Ao. 1737. Gestrant voor het Eerste nagthuis van de Zuijtwatring 14 December 1747."

Mehrere, ebenfalls markenlose Delfter Fayencen sind auf hamburgische Bestellung ausgeführt. Wahrscheinlich stammen aus Delft auch zwei Teller mit kleisterblauer Glasur und dick in Weiss aufgesetzten Randblumen, der eine mit der Ueberschrift „Vievat Altona", der andere mit „Henrich Wolraht Bockenkroger", dem Vorfahren eines in Hamburg lebenden Tischlermeisters dieses Namens.

Dose von Fayence, mit einer Wallfischjagd zwischen Eisbergen in feiner manganvioletter Malerei. bez. 1749. Durchm. 16½ cm.

Jan Aalmis in **Rotterdam** ist durch die in manganviolett gemalte Fliesen-Decoration aus einem Bürgerhause zu Altona vertreten. Drei dieser Wandbilder zeigen über einem marmorirten Sockelfeld Landschaften mit Figuren in der Zeittracht nach den die Sternkunde, die Musik und die Bildhauerei darstellenden Bildern aus der von Jacopo Amigoni gestochenen Folge der 6 freien und schönen Künste. Das grösste Feld, die Sternkunde, ist aus 234 Fliesenquadraten (18 in der Höhe zu 13 in der Breite) von 13 cm Seitenlänge zusammengesetzt und trägt den Namen des Meisters mit der Jahrzahl 1764. Ein schmales Feld von nur 3½ Fliesen Breite zeigt einen alten Gärtner, welcher an einer Blume riecht. Besonders schön sind die drei dazu gehörigen Sopraporten, zwei mit holländischen Hafenansichten, eine mit dem Heringsfang bei leicht bewegter See.

Verwandt diesen Fayencen des Jan Aalmis ist die oben abgebildete Dose mit einer Walfischjagd zwischen Eisbergen und der Jahrzahl 1749. (Geschenk von Frau Maria Linnich, geb. Goos.)

Fayencen von Hanau.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Nächst der norddeutschen Werkstätte, aus welcher schon vor der Mitte des 17. Jahrhunderts Fayencen mit Blaumalerei nach holländischer Art hervorgegangen sind, hat die Neustadt Hanau Anspruch darauf, als eine der ältesten Pflegstätten der Fayence in Deutschland zu gelten. Erst in jüngster Zeit haben C. A. von Drach's Forschungen hierüber Licht verbreitet.

Schon im Jahre 1555 hatten entflohene Niederländer in Neu-Hanau eine Zuflucht gefunden und dort zu mancherlei gewerblichen Betrieben Anstoss gegeben; ihren Beziehungen zur Heimath ist auch die Fayencerei zu verdanken. Am 1. März 1666 richteten Daniel Behaghel, der Abkömmling eines schon im 16. Jahrhundert eingewanderten holländischen Geschlechtes, und Jacobus van der Walle aus Rotterdam an den Grafen zu Hanau Friedrich Casimir ein Gesuch um Gewährung eines ausschliesslichen Privilegs auf 25 Jahre und andere Vergünstigungen. Sie hätten sich vorgenommen, schreiben sie, „eine Newe Und diesser Landen bishero ohnbekante Porcelain Backerey ahnzurichten", durch welche „Newe Und diesser Landen niemahlss geübti Negoti keinen einzigen Menschen der geringste Eintrag oder Nachtheil nicht geschicht, Sondern Vielmehr die bürgerliche Nahrung Und Gewerb gebessert wird". Schon fünf Tage nachher erfolgt gnädige Gewährung auf 20 Jahre. Das Unternehmen scheint sich vortheilhaft entwickelt zu haben, denn in einem der gräfl. Regierung am 9. Nov. 1675 zugegangenen Memoriale bitten Behaghel und van der Walle um Verlängerung ihres Privilegs. Sie rühmen sich, dass sie durch ihr Werk in die 30 Hausgesessene erhalten und jährlich über 3000 Rthlr. für die Arbeitsleute verausgaben, nunmehr aber diese Manufactur noch um ein Merkliches verstärken und mit einer ganz neuen Invention vermehren wollen, wodurch das feinste, dem chinesischen nicht viel nachgebende Porzellan verfertigt werde. Das Privileg wurde jedoch nicht erweitert, vielmehr wusste der holländische Werkmeister der Fabrik Johannes Bally durchzusetzen, dass ihm i. J. 1679 ein ausschliessliches Privileg auf 10 Jahre für das „Porzellanmachen" ertheilt wurde. Bally war schon 1668 Bürger in Hanau geworden, hatte auch versprochen, seinerseits das für die gräflich Hanauische Hofhaltung benöthigte Porzellangeschirr „in erkäntlich näherem Preis zu lassen". In der Gewährungs-Urkunde wird ihm auferlegt, „jährlich eine Discretion von Borcelainen Zeug" in die gräfliche Hof-Apotheke zu liefern. Nach Bally's Tode wird der Wittwe das Privileg am 5. Nov. 1689 auf 10 Jahre verlängert.

Als auch die Wittwe 1693 gestorben, petitioniren Daniel Behaghel, jetzt Handelsmann in Frankfurt, und Johanna, Jacobs van der Walle sel. Wittib, geborne Simons von Alphen bei dem regierenden Grafen Philipp Reinhart um Bestätigung des vormals ertheilten Privilegs. Aus ihren Eingaben erhellt, dass sie die Bally'schen Erben abgefunden haben und die Fabrik wieder für eigene Rechnung betreiben. Das Privileg wird am 11. Jan. 1694 gewährt, dabei zugleich die Lieferung von Porzellan in die Hofapotheke in eine Recognition von 5 Gulden umgewandelt. Nach wiederum 10 Jahren, am 6. Aug. 1703 wird das Privileg verlängert, jetzt aber zu Gunsten der Wittwe van der Walle und der Erben Behaghel's, und dann nochmals am 30. Juni 1712. Nach dem Tode der Wittwe

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

van der Walle ging deren Antheil auf Henrich Simons von Alphen, Bürgermeister der Neustadt Hanau über. Als jedoch Abraham Behaghel, der Vertreter der Behaghel'schen Erben, die Fabrik lässig weiterführt, kauft H. S. van Alphen die Behaghel'schen Erben aus und betreibt fortan die Fabrik für seine alleinige Rechnung.

Von den Fayencen Hanau's aus dem 17. Jahrhundert haben bis jetzt nur wenige, mit dem Hanauischen Wappen in Blaumalerei verzierte nachgewiesen werden können. Da die Leiter und ersten Arbeiter Holländer waren, darf angenommen werden, dass die ältesten Erzeugnisse Hanau's mit denjenigen Delft's grosse Aehnlichkeit hatten. Wahrscheinlich ist, dass damals schon mit der Blaumalerei das Manganviolett verbunden wurde. Im ersten Decennium des 18. Jahrhunderts unter Daniel Behaghel tritt die Buntmalerei mit den vier Scharffeuerfarben, Blau, Manganviolett, Gelb und Grün, in den Vordergrund. In den Malereien treten auch figürliche Darstellungen, namentlich aus der biblischen Geschichte, auf.

Nach dem Verfall unter Abraham Behaghel beginnt unter van Alphen, dem am 15. November 1726 ein 12jähriges Privileg ertheilt wird, ein neuer Aufschwung. Weitere Vergünstigungen werden ihm gewährt.

Nach dem Tode des H. S. van Alphen übernimmt dessen Sohn Hieronymus van Alphen die Fabrik und führt sie 34 Jahre lang weiter bis zu seinem Tode i. J. 1775. Die Privilegien dazu werden regelmässig erneuert. Bei der letzten Privilegirung i. J. 1773 wird ihm jedoch die Ausschliesslichkeit desselben nicht gewährt, was ihm empfindlich schadete. In einer Beschwerde klagt er über die Konkurrenz der Flörschheimer Fabrik im Chur-Mainzischen, der Hessen-Darmstädtischen (zu Kelsterbach a. M.), der Frankfurter und der Offenbacher, der fränkischen Fabriken zu Marckbreit und Onolzbach, dann der sächsischen, der hessen-kasselischen, der hannöverschen, der elsässer und der holländischen Fabriken. Trotz der ungünstigen Lage der Geschäfte setzen van Alphen's Erben den Betrieb fort, in der Hoffnung, die landgräfliche Regierung werde ihn übernehmen. Als dies verweigert wird, bildet sich ein Consortium, welches die Fabrik „durch Actien an sich kaufen will", und nachdem dies geschehen, wird am 27. Februar 1787 der neuen Firma Martin, Dangers und Compagnie ein 20jähriges Privileg ertheilt. Sieben Jahre nachher geht das Unternehmen in den Besitz des Daniel Toussaint, dann 1797 in denjenigen des Jacob Achilles Leisler über, um zu Anfang unseres Jahrhunderts einzuschlafen.

Auch über die Erzeugnisse der van Alphen'schen Periode Hanau's sind wir wenig unterrichtet. Dass von den vielen sich noch namenlos umhertreibenden deutschen Fayencen manch gutes Stück in Hanau seine Heimath finden wird, dürfen wir erwarten; hat die Fabrik doch i. J. 1757 vom Landgrafen Wilhelm VIII. von Kassel für einen einzigen Prachtofen 1400 Thaler erhalten. Erwähnt werden Jardinieren, Kühlgefässe und Potpourri-Vasen mit figürlichen Darstellungen und besonders feinen Blumen in Muffelfarben.

Die Sammlung besitzt eine Hanauer Fayence aus der Zeit der Gesellschaft Martin, Dangers & Co. Es ist ein kurzhalsiges, weitbauchiges Fläschchen, auf der Vorderseite ziemlich roh bemalt in vier Scharffeuerfarben, mit einem ansprengenden Husaren, auf der Rückseite mit der Inschrift „Johannes Ambrosius 1793", auf der Unterseite mit „Hanau den 25ten Febr. 1793".

Fayencen von Frankfurt a. M.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Zwei Unternehmer niederländischer Abkunft, Daniel Behaghel und Jacob van der Walle, hatten am 21. Februar 1661 an den Rath der Stadt Frankfurt das Gesuch gerichtet, „ihnen allhier eine Feuerstätte und Porzellainbackerey auf 20 Jahre zu vergönnen.“ Die Stimmung im Rath scheint aber den Bittstellern nicht günstig gewesen zu sein, daher diese sich nach Hanau wandten, wo sie das Privilegium erhielten. Dass es dennoch später zur Errichtung einer Fayence-Fabrik in Frankfurt kam, darf, nach einer Vermuthung C. A. von Drach's, aus der Erwähnung des „Porzellanhofes“ schon i. J. 1713 sowie daraus geschlossen werden, dass in den dreissiger Jahren des 18. Jahrhunderts der Frankfurter Fabrik als Konkurrentin der Hanauer gedacht wird. In dem Handelskalender von 1771 ist von Frankfurter Fayence keine Rede mehr. Wie über die Begründer der Fabrik, sind wir auch über die von ihr erzeugten Waaren noch im Dunkeln.

Das einzige sicher nachweisbare Stück, ein kleiner sternförmiger, achtspitziger Einsatz für die mittlere Vertiefung einer Sternschüssel, befindet sich im Hamburgischen Museum. Auf der Unterseite zeigt er eine flüchtig skizzirte chinesische Figur in Blaumalerei, daneben die Worte „den 28. Joly — Franckfort. K. R.“ Auf der Schauseite ist er in kleisterblauem Grunde mit chinesischen Stauden in grünlichem Dunkelblau und blasig aufgetriebenem Ziegelroth bemalt. Den Rand zieren Blumenornamente in lebhafterem Blau. Die Glasur zeigt starken Glasglanz. Auf den ersten Blick macht dieser Stern den Eindruck einer nicht ganz gelungenen Nachahmung von Delfter Fayence; man darf danach schliessen, dass wie in Hanau, so auch in Frankfurt Holländer die ersten Fayence-Arbeiter waren.

Fayencen von Cassel.

Eine unbedeutende Fayence-Fabrik bestand seit 1680 zu Cassel. Nach C. A. von Drach's Mittheilungen wurde sie von Georg Kumpfe begründet, 1694 an J. E. de Lattré aus Hanau, später an verschiedene holländische Unternehmer verpachtet, von denen Philipp Houtem sie in den Jahren 1711 bis 1717 zu einiger Bedeutung erhob. Ihm folgte ein Casseler J. H. Koch, und als dieser 1724 seine Zahlungen einstellte, Joh. Christoph Gilze, welcher die Fabrik wieder zu heben wusste und bis zu seinem Tode 1735 behauptete. Bis zum Jahre 1740 setzte sein Sohn Fr. Ludwig Gilze das Unternehmen unter finanziellen Schwierigkeiten fort. Sodann wurde es für Rechnung des Landgrafen weitergeführt, bis die auf Herstellung des ächten Porzellans gerichteten Versuche begannen, welche i. J. 1766 zum ersten Porzellanbrand in Cassel führten und die Fayence verdrängten. Gilze's Waaren (bezeichnet mit einer aus H und L = Hessenland gebildeten Marke und einem G) standen anfänglich unter dem Einfluss der blau bemalten Delfter Fayencen; später gingen sie zu deutschen Mustern über. In den sechziger Jahren wurden auch bunt bemalte Tafelgeschirre angefertigt. Ein Formenverzeichniss aus den letzten Jahren der Fabrik erwähnt mehrere Ofen-Modelle, Vasen, eine grosse Pagode, ein drei Fuss hohes Kind, einen Löwen, einen Affen, einen Hund, Butterdosen in Gestalt eines Feldhuhnes und einer Schildkröte, Modelle zu einem Pariser und einem Strassburger Service, zu Theebrettern u. A. m.

Sternschüssel von Fayence mit Blaumalerei. Nürnberg, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dchm. 28 cm.

Fayencen von Nürnberg.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

In Nürnberg vollzog sich im Jahre 1712 die Gründung der ersten Fayence-Fabrik oder, wie nach damals zwischen Porzellan und Fayence nicht unterscheidendem Sprachgebrauch gesagt wurde „Porcellain-Fabrique“ wie fast überall in Deutschland ausserhalb der Innung und ohne Mitwirkung der zünftigen Hafner-Meister. Drei dortige „Venediger Glas-, Krug- und Porzellan-Händler“ waren ihre Unternehmer, der Hanauer „Porzellain-Fabrikant“ Johann Casp. Ripp ihr erster Werkmeister. Von den Unternehmern lebte Christoph Marx, damals 52 Jahr alt, noch bis zum Jahre 1731. Der noch im Knabenalter stehende, durch seine Vormünder vertretene Johann Conrad Romedi starb 16½ Jahre alt schon im Jahre 1720; sein Geschäfts-Antheil ging im selben Jahr auf Johann Jacob Mayer über; den Antheil des dritten Begründers Heinr. Gottfr. Anth. Hemmon erwarb schon im Jahre 1715 des Christoph Marx' Sohn Johann Andreas Marx. Letzterer bildete sich zu einem der tüchtigsten Blaumaler seiner Fabrik, deren Arbeitskräfte im Anfange aus anderen Städten zuzogen, in welchen die Herstellung ächter Fayence mit Blaumalerei auf Zinnglasur schon früher als in Nürnberg betrieben worden war. Die ersten Arbeiter kamen u. A. aus Onolzbach, d. h. Ansbach, dessen Fayencen ebenso wie die Hanauer anfänglich den Nürnbergischen Konkurrenz machten. Die Maler waren auch zum grossen Theile Fremde,

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

wie aus den einem Porzellan-Maler Johann Wolff, dem aus Hümbach bei Heidelberg gebürtigen Porzellan-Maler Valentin Bontemps und dem Maler Wenzel Jgnaz Proschen gegen Ende der 20er Jahre verliehenen Schutzbriefen hervorgeht. Als „Nürnberger Porzellan-Maler" dieser Zeit werden ferner genannt, sei es in Acten, sei es auf Fayencen, Johann Wolff (1717), wahrscheinlich derselbe, welcher wenige Jahre nachher die Fayence-Fabrikation in Kopenhagen und dann in Rörstrand einführte, Georg Michael Tauber (1720—1735), Justus Alexander Ernst Glüer oder Glüher (1722—23), Ströbel (1724), Pössinger (1727), G. F. Grebner oder Greber (1720—30), Andreas Tauber (1734), Caspar Neuner und Andreas Kordenbusch — Namen, welche um so wichtiger sind, als die Fayencen der Nürnberger Fabrik nur ausnahmsweise mit einer Art von Fabrikzeichen (einem an ein N gelehnten B, d. i. Nürnberg), desto häufiger aber mit den Anfangsbuchstaben der Maler bezeichnet zu werden pflegten, auch mehrere der besten Maler ihren Werken ein persönliches Gepräge verliehen, welches diese ohne Bezeichnung erkennen lässt.

Nach dem jüngeren Marx und J. J. Mayer werden als betheiligte Unternehmer genannt G. Salomon Kess, Georg Friedrich Kordenbusch, dieser selbst ein Fayence-Maler, und gegen Ende des Jahrhunderts Joh. Tobias Eglert, ein Schwiegersohn des Kess, endlich, als dessen Nachfolger Joh. Heinr. Struntz, unter welchem die Fabrik in unserem Jahrhundert einging.

Andere Fabriken als die von Marx-Romedi-Hemmon im Jahre 1712 begründete scheinen in Nürnberg nicht bestanden zu haben. In ihrer Geschichte spielen schon früh behördliches Fernhalten der Konkurrenz auswärtiger Fabrikate und die Gestattung von Glückshäfen, welche den Absatz künstlich befördern sollten, eine ebenso grosse Rolle, wie später in der Geschichte der meisten deutschen und nordischen Fabriken von Fayence und Porzellan.

Mochte die Nürnberger Fabrik auch zunächst darauf ausgehen, durch heimische Erzeugnisse die über Frankfurt bezogenen holländischen Fayencen zu ersetzen, so kommen doch förmliche Nachahmungen solcher kaum vor, und bald fanden die Nürnberger ihre eigenen Zierweisen, wie sie denn auch den heimischen Sitten entsprechende Gefässformen bildeten. Die Blaumalerei auf roher Glasur herrschte in der Blüthezeit vor; daneben die drei anderen sicheren Scharffeuerfarben der Fayence. Die häufigere Anwendung des Mangan-Violett, bald in blassen, nahezu lilafarbenen, bald in dunklen, in's Braune oder nahezu Schwarze übergehenden Tönen, ist bezeichnend. Nur die Fayencen des Jan Aalmis zu Rotterdam und der Hanstein'schen Fabrik zu Münden zeichnen sich durch eine gleich vorwiegende und geschickte Anwendung dieser Farbe aus. Stets mit dem Blau und Violett verbunden kommen ein helles, leuchtendes Citronengelb und ein in's Gelbliche spielendes, etwas mattes Grün vor. Letzteres erreicht nicht die saftige Tiefe des in's Olivenfarbene spielenden Grüns der Delfter Fayencen, und das schwierige Roth, dessen geschickte Handhabung die letzteren in so hohem Maasse auszeichnet, kommt in Nürnberg ebenso wenig vor, wie das tiefe, glanzvolle Schwarz der Delfter.

Die chinesischen Vorbilder, neben welchen die heimischen Motive in Delft in den Hintergrund treten, verleugnen sich auch in Nürnberg nicht, bleiben aber doch die Ausnahme. Die Zierformen kennzeichnen sich durch ein bei den flachen Gefässen strahlig um ein Mittelstück gruppirtes, bei

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

den Krügen freier das Gefäss umspinnendes Pflanzenornament, in welchem vielgestaltige Fiederblätter, bald den Wedeln eines Farrenkrautes, bald den vielfach verästelten und zerschlitzten Blättern des Schierlings ähnlich, auffallen. Oft löst sich fast das ganze Ornament in solche zierliche Blattformen auf, oder diese umschwirren festere Büschel oder Gewinde schwerer Früchte und Blumen. Als Ziermotive herrschen fruchtgefüllte Körbe auffällig vor; Vögel und andere Thiere finden sich selten. Als Mittelstücke von Schüsseln kommen Landschaften vor, in welchen eine Anlehnung an vaterländische, insbesondere Nürnberger Motive unverkennbar ist. Unter den figürlichen Bildern finden sich Chineserien selten, häufiger biblische Scenen, bisweilen solche des bürgerlichen Alltagslebens. Bezeichnend ist das überaus häufige Vorkommen von Wappen Nürnbergischer Geschlechter, vorzugsweise in Gestalt von reich umrahmten Heiraths-Doppelwappen auf Zierschüsseln und den walzenförmigen Maasskrügen. Im Allgemeinen fällt die Blüthezeit der Nürnberger Fayence noch in diejenige des Laub- und Bandelwerks; das gemalte Muschelwerk des Rococo in der Art des E. Nilson stellt sich ein, ohne jedoch zu so glänzender Entfaltung zu gelangen wie an den Fayencemalereien der Hamburger Ofentöpfer. In späterer Zeit, als die Fabrik schon in Verfall war, hat auch die Muffelfarben-Malerei Eingang gefunden, ohne es zu etwas Tüchtigem zu bringen.

Rosettenkrug von Fayence mit blauer, gelber, grüner, manganvioletter Bemalung und Zinnbeschlag. Nürnberg, ca. 1725. Höhe 38,5 cm.

Auffällige Gefässformen sind die auch sonst noch im südlichen Deutschland angefertigten schlankhalsigen, rundbauchigen Weinkannen mit tauartig gedrehtem Henkel, sowie die Anbietschüsseln mit verschieden geformten flachen Vertiefungen, in denen kleine, diesen gleich gestaltete Schälchen für Confect standen. Von diesen sind am verbreitetsten die „Sternschüsseln“ mit einer grossen sechsstrahligen Vertiefung in der Mitte und sechs kleinen herzförmigen zwischen den Strahlen.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Teller von Fayence mit Blaumalerei, Nürnberg. Joh. Andreas Marx, 1735. Dchm. 21½ cm.

Nürnberger Fayencen mit Malerzeichen.

Maler **G. F. Grebner**: Schüssel, i. d. Mitte Fruchtkorb mit Vogel, im Behangmuster des Randes kleine Landschaften in lebhaftem Blau. 1720, den 20. Martij.

Maler **Joh. Andreas Marx**: Kleiner Teller mit Landschaft, am Rande Vögel auf Fruchtvasen, 1734. Desgl. mit Stadtbild, nach Nürnberger Motiv, 1735; die Blaumalerei beider dunkel und weissrissig. (S. d. Abb.)

Maler **Georg Kordenbusch**: Maasskrug mit der Bergpredigt in Manganviolett, eingefasst von vierfarbigem Ornament; voll bez. — Schüssel mit vornehmen Paaren neben einem reichen Brunnen in einem mit Treppenanlagen und Vasenbäumen ausgestatteten Garten, mit freier Benutzung eines Stiches von J. E. Nilson (Folge IX, Blatt 4 seines Werkes), bez. G. K, feinste Blaumalerei. — Schüssel mit Jagdpartie nach einem Stich von J. E. Nilson (Herbst, Bl. 3, aus der Folge No. I seines Werkes) in drei Farben (Violett, Gelb, Grün) von stumpfer Wirkung, bez. mit dem aus N und B zusammengesetzten Zeichen für Nürnberg und dem K. des Malers. — Teller mit Rheinlandschaft und Rococo-Ornament in Blau, bez. mit der aus N (Nürnberg) und K zusammengesetzten Marke. — Maasskrug mit einem von Bergleuten gehaltenen sinnbildlichen Wappen mit der Arche Noah und der Unterschrift „Glück auf", bez. K.

Maler **I. F. N.**: Schüssel: in der Mitte ein Pfau, am Randbehang schwere Fruchtkörbe, 1737.

Maler **B.**: Schüssel mit Pomona in vierfarbiger Malerei, lebhafte Farben mit wenig Manganviolett. — Teller mit Früchte darbietendem Chinesen in Blaumalerei.

Ferner Sternschüsseln verschiedener Grösse, Stiefel als Trinkgefäss, Pantoffel, Glocke, Stockknopf u. A. mit Blaumalerei ohne oder mit undeutlichen Malerzeichen. Grosser Rosettenkrug mit vierfarbiger Malerei. (S. Abb. S. 328.)

Nürnberger Fayencen mit Patrizier-Wappen in feiner Blaumalerei.

Schüssel mit dem Heirathswappen der Imhof und Gundelfingen, Malerzeichen aus N. u. K. (Nürnberg, Kordenbusch) (Gesch. d. Herrn Robert Mestern).

Schüssel mit dem Heirathswappen der Behaim u. Führer.

Maasskrug mit dem Heirathswappen der Nürnbergischen Geschlechter Imhof u. Tucher — mit dem Heirathswappen der Pömer u. Oelhafen, Malerzeichen aus M. u. F. (beide Geschenk v. Herrn Dr. Heinr. Traun).

Fayencen von Bayreuth.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Unter den fränkischen Fayence-Fabriken des 18. Jahrhunderts behauptet diejenige zu Bayreuth, der Hauptstadt des Markgrafenthums gleichen Namens, eine hervorragende Stellung. Oertlicher Ueberlieferung nach wurde sie i. J. 1720 von dem Kaufmann und Kommerzienrath Knöller zu St. Georgen am See, unweit der alten Infanterie-Kaserne neben der nach Bayreuth führenden Allee eingerichtet. Ihre Blüthe fällt in die Regierungszeit des Markgrafen Friedrich (1735—63), welcher in Bayreuth glänzend Hof hielt.

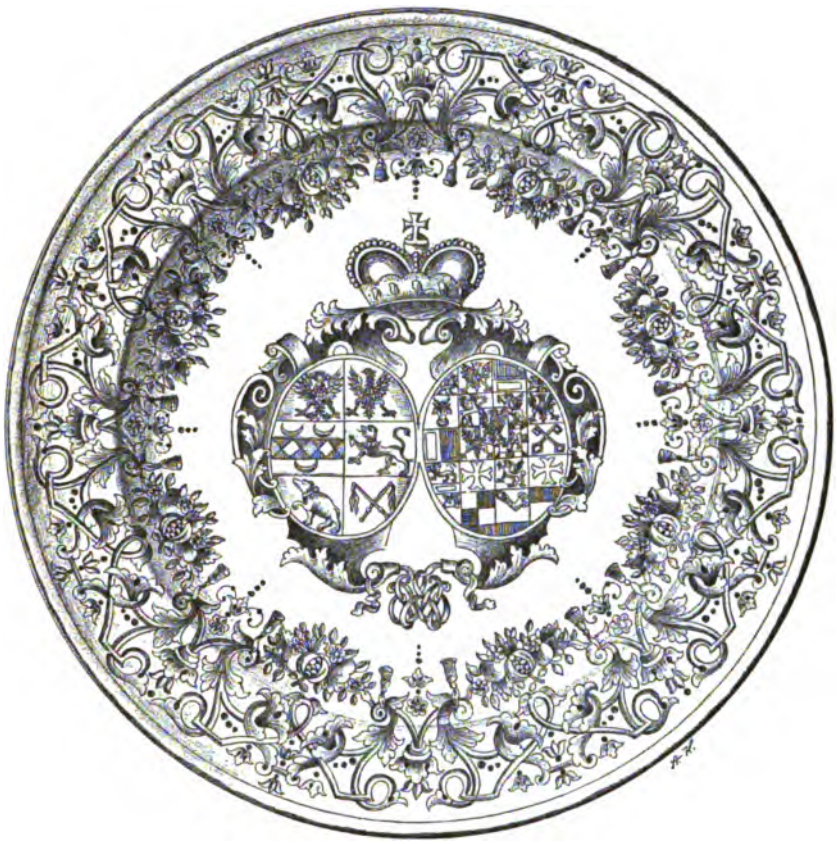
Im Jahre 1745 wurde die Fabrik von den Bürgermeistern Fränkel und Schreck käuflich übernommen. Den Antheil des letzteren erwirbt wenige Jahre nachher der fürstlich brandenburgisch-bayreuthische Hofrath Joh. Georg Pfeiffer um 9000 Gulden. Nach Fränkel's Tode übernimmt Pfeiffer gegen Auszahlung von 14 000 Gulden auch den Antheil der Wittwe Fränkel. Sprechen schon diese Summen für einen ansehnlichen Betrieb, so erhellt dies des Weiteren aus den Angaben Pfeiffer's, seine Fabrik exportire für 60—70 000 Gulden Waare. Warum Pfeiffer ungeachtet dieses blühenden Standes seiner Fabrik sich schon 1764 bei Friedrich dem Grossen um die Genehmigung der Errichtung einer Fayence-Fabrik in Schlesien beworben hat, ist ebensowenig aufgeklärt, wie ob er von der ihm statt dessen ertheilten Erlaubniss, eine solche Fabrik in Ostpreussen anzulegen, Gebrauch gemacht hat. Wahrscheinlich ist, dass Pfeiffer in Bayreuth verblieben ist. Nach seinem Ableben geht die Fabrik in den Besitz des Consistorialrathes Wetzel über. Eine Beschreibung Bayreuth's a. d. J. 1795 preist noch die mannigfaltigen schönen Werke, welche die „Porcellain-Fabrik“ zu St. Georgen schaffe, und das neben dem ansehnlichen Fabrikgebäude belegene grosse und sehr geschmackvolle Wohnhaus Wetzel's, in welchem zugleich die fertigen Waaren aufbewahrt wurden.

In Bayreuth wurde vorzugsweise die Blaumalerei gepflegt. Ein auffallend lichtes, durch weisse Pünktchen getrübtes Blau unterscheidet die Mehrzahl seiner Fayencen auf den ersten Blick von denjenigen verwandter Fabriken. Grossblühende Sträucher nach chinesischen Vorbildern umkleiden die Gefässe. Ornamente des Laub- und Bandelwerk-Stiles, jedoch in eigenartiger Abwandelung mit rundlich schattirten Bändern, Fruchtgehängen, bisweilen auch grottesken Thiermotiven, schmücken in regelmässiger Anordnung die Ränder der Teller und Schüsseln, in deren Mitten gern Namenszüge oder symmetrische Initialen angebracht werden. Auch Streumuster aus kleinen Blättern und Blumen kommen vor, bisweilen untermischt mit kleinen Vögeln. — Seltener findet sich bunte Muffelfarben-Malerei angewendet, z. B. an einem Dintenzeug der Sammlung ganz im Geschmack der frühen Meissener Porzellane mit reichlichem Laub- und Bandelwerk in bläulichem Roth, Eisenroth und Gold mit kleinen Bildfeldern, welche goldene Chineserien mit eingeritzter Zeichnung einschliessen; dabei auf der Rückseite chinesische Blumen. — Wahrscheinlich sind in Bayreuth auch viele, ja die meisten der braun- oder schwarzglasirten, mit Gold- oder Silbermalereien verzierten Gefässe aus rothem Steinzeug hergestellt worden, in denen eine von Böttger, dem Erfinder des Hartporzellans, eingeführte Art noch lange fortlebte.

Unter den Gefässformen fallen 40 cm hohe Krüge mit 25 cm weiter Mündung auf, wie sie in den Nürnberger Schauküchen des 18. Jahrhunderts die lange Reihe ähnlich geformter, mit dem kleinen Milchguss beginnender

Krüge abschliessen. Ferner Krüge in Form schlanker Kannen mit gewundenen Rundfalten und geflochtenem Henkel, Trinkgefässe in Stiefelform, Anbietplatten aller Art, Leuchter u. A. m.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)



Zierschüssel von Fayence mit heller Blaumalerei; Wappen von Ostfriesland und Brandenburg-Bayreuth; St. Georgen am See, Knöller's Fabrik. Durchm. 33½ cm.

Bayreuther Fayencen aus der Zeit Knöller's 1720—45.

Grosse Schüssel mit dem fürstlichen Allianz-Wappen Ostfriesland-Brandenburg und dem symmetrischen S. W. der Sophie Wilhelmine, Tochter des Markgrafen Georg Friedrich Carl von Brandenburg-Culmbach (Bayreuth), vermählt 1734 mit Karl Edzard († 1744), dem letzten Regenten von Ostfriesland. Bez. mit B. K. und Malerbuchstabe C. — Zwei Teller, in der Mitte unter Kronenbaldachin und in den Randornamenten das F. W. der Friederica Wilhelmine, Markgräfin von Bayreuth, Schwester Friedrich's des Grossen († 1758). Gleiche Marke.

Zwei grosse Schaukrüge mit gewundenen Rundfalten, bemalt mit chinesischen Blumensträuchern, der eine bez. Bayr. K.

Drei Anbietplatten, bez. B. K., die eine mit dem Malerzeichen H. Ebenso ein „Stiefel". Ein Paar Leuchter. Ein kleiner Krug, bez. Bayreu. Diese sämmtlich mit Blaumalerei.

Das oben beschriebene Dintenfass mit vielfarbiger Malerei ebenfalls bez. B. K.

Bayreuther Fayencen aus der Zeit Fränkel's und Schreck's 1745—47.

Theetopf mit blauen Streublumen, bez. B. F. S.

Kleinere deutsche Fayence-Fabriken.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Neben den oben besprochenen und den im weiteren Zusammenhang zu erwähnenden Fayence-Fabriken sind in Deutschland noch zahlreiche kleinere Fabriken im 18. Jahrhundert in Betrieb gewesen. Manche dieser Fayencereien haben nur für den Bedarf der Dörfler ihrer Umgebung gearbeitet und dann sich auf Geschirre beschränkt, welche geringes kunstgeschichtliches Interesse bieten, aber durch volksthümliche Bilder und mehr noch durch allerlei lustige Inschriften beachtenswerth sind. Andere Fayencereien haben kunstvolle Werke geschaffen, aber immer nur in besonderen Fällen und ohne es zu einer industriellen Entfaltung ihrer Thätigkeit zu bringen. In allen Sammlungen, und auch in der unsrigen, finden sich einzelne Stücke, welche durch die meisterliche Technik und gute Zeichnung ihrer Malereien den Wunsch erwecken, Näheres über ihre Herkunft zu erfahren. Bei dem Fehlen der Marken gerade auf vielen der schönsten Fayencen muss dieser Wunsch so lange unerfüllt bleiben, bis gründlichere Untersuchungen Licht über dieses Arbeitsgebiet des deutschen Kunstgewerbes im Zeitalter des Rococo verbreitet haben. In der nachfolgenden Uebersicht haben wir uns darauf beschränkt, diejenigen Manufacturen, über welche wenigstens kurze Daten vorliegen, in alphabetischer Folge zu erwähnen.

Ansbach. In dieser zum Markgrafenthum Ansbach-Bayreuth gehörigen, auch Anspach oder Onolzbach genannten Stadt hat zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine Fayence-Fabrik bestanden, von deren Verhältnissen und Erzeugnissen wenig bekannt ist, obwohl aus der Erwähnung letzterer in Beschwerden anderer Fabriken auf umfangreichen Betrieb und Güte der Waare geschlossen werden darf. Aus Ansbach kamen die ersten Arbeiter der 1712 begründeten Nürnberger Fabrik. Wenn es richtig ist, dass die Ansbacher Fayencen die Behangmuster von Rouen nachahmten, so kann dies erst in späterer Zeit geschehen sein, da in Rouen selbst dieser Geschmack sich erst im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ausbildete. Wiederholt haben keramische Vaganten, an denen das 18. Jahrhundert so reich ist, sich in Ansbach aufgehalten. Im Jahre 1766 beschäftigte die Fabrik nur noch 4 Arbeiter.

Crailsheim (Kreilsheim) in Württemberg, daselbst in den 60er Jahren eine von Weiss gehörige Fayence-Fabrik mit 18 Arbeitern.

Ellwangen in Württemberg, daselbst in den 60er Jahren eine von Bocks gehörige Fayence-Fabrik mit 20 Arbeitern. Da Ellwangen unweit von Schrezheim liegt, stand die in letzterem betriebene Fayencerei vielleicht zu der Ellwanger in Beziehung, wenn beide nicht etwa identisch sind.

Flörsheim am Main; die dortige Fayencerei gehörte nach Jännicke der Universität Mainz, wurde von dieser in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts an Kronebold und F. C. Machenhauer, die bisherigen Pächter, verkauft und war noch in unserem Jahrhundert in Betrieb.

Göggingen. Dem Fürstbischof von Augsburg wurde am 5. Oktober 1748 der Vorschlag zur Errichtung einer „Majolika-Manufactur" in dem unweit Augsburg's belegenen Göggingen unterbreitet, mit der Absicht, der Waare Absatz nach der Schweiz und Tirol zu verschaffen. Als ersten technischen Leiter nennt Ernst Zais den aus Oettingen zugezogenen Fabrikanten Hoffmann, als Bossierer den Augsburger Joseph Hacklh. Unter den Erzeugnissen werden vergoldete Oefen, „Blumenwerk" (Gartenvasen?) für die Hofgärten, ein Tafelservice für den Bischof, „einmässige und halb-

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

mässige" Krüge und Theeschalen erwähnt. Im Jahre 1752 wurde der Betrieb für bischöfliche Rechnung eingestellt, jedoch ist derselbe wahrscheinlich von Hacklh, welcher die Bestände übernahm, noch eine Weile fortgesetzt worden.

Kelsterbach am Main; nach v. Drach eingerichtet i. J. 1758 von J. C. Frede, einem gelernten Fayencier; das Privileg i. J. 1760 übertragen auf Kasper Maintz. Aus dieser Fabrik, welche später zum Porzellan überging, sind viele Schüsseln mit launigen Inschriften und anderes Bauerngeschirr hervorgegangen; als theuerste Stücke werden erwähnt Terrinen zu 2½ fl. und „Potolien" (d. s. pots à oille, grosse Suppennäpfe) zu 3½ bis 4½ fl.

Künersberg. Noch ehe die Gögginger Fabrik in Betrieb gelangte, erhob Jacob von Küner, Edler von Künersberg, der auf seinem Landgut Künersberg bei Memmingen auf Grund eines kaiserlichen Privilegs vom 22. Juli 1744 eine Fayence-Fabrik eingerichtet hatte, Einspruch beim Bischof von Augsburg, da das Privilegium ein ausschliessliches für den ganzen schwäbischen Kreis sei. Der Bischof betrachtete das Privileg als einen Eingriff in seine Hoheitsrechte und verbot den Betrieb der Künersberger Waare in seinem Lande.

Maasskrug, fein bemalt in Grau mit einem Schaf, Ziegenbock und Zicklein, welches an einem Rebstock knappert; als Hintergrund Landschaft mit vielthürmiger Stadt in Blau mit wenig Gelb. Bezeichnet mit verschlungenem I. G. H. und Kunersberg, 1746. — Maasskrug, mit dem Wappen des Johannes Stoltzenbauer 1747 in Blau und Gelbgrün; an den Seiten chinesische Blumen in Blau, Gelb, Gelbgrün und blassem Violett. Bez. Künersberg. — Achteckig geschweifte Schüssel, im Spiegel blaues Tischchen mit Blumenkorb nach chinesischer Art, auf dem Rande weisse Spiralen und Rosetten in blauem Grund. Das Blau opak und weissrissig. Bez. K. B.: K. No. 4. — Helmförmige Wasserkanne mit Behangmuster und Figuren.

Ludwigsburg in Württemberg. Dort wurden neben den Porzellanen auch Fayencen hergestellt und bemalt. In Aufzeichnungen des Nymphenburger Porzellanmalers G. Schrimpf v. J. 1766 wird erwähnt, dass die Malerei von beiden in einem Zimmer beisammen geschehe.

Proskau, die bedeutendste der schlesischen Fabriken, nach A. Schultz errichtet i. J. 1763 durch Graf Leopold von Proskau auf Proskau mit Arbeitern aus Holitzsch in Mähren. Nach des Grafen Tod i. J. 1769 unter Leitung J. J. Reiner's fortgesetzt, beschäftigt die Fabrik um diese Zeit 48 Arbeiter. In Proskau wurden Fayencen mit Blumenmalereien in Muffelfarben (häufig karminrothe Nelken!) und in Gestalt von Vögeln hergestellt. Der Betrieb wurde nach dem Verkauf der Herrschaft an Friedrich den Grossen und Erhebung derselben zur Domaine (daher das D. P. als Marke) 1786 auf die Herstellung von Steingut ausgedehnt; später auch auf braunglasirte Waare mit Silbermalerei nach Böttger'scher Art.

Rehweiler in Unterfranken. Daselbst hat eine gräflich Castell'sche Fayencerei bestanden, aus welcher eigenartige Fayencen hervorgegangen sind, welche sich durch die vorwiegende Anwendung eines leuchtend grünen, dickaufliegenden Schmelzes auszeichnen. Neben dem oft etwas trocken gebliebenen Grün treten das blasse Rosenroth, Dottergelb, Hellblau, Ziegelroth zurück. Die Malereien lehnen sich meist an chinesische Vorbilder; es kommen jedoch auch ganz selbstständige Randornamente und Wappen vor. Als Marke bisweilen der gräflich Castell'sche Wappenschild.

Im achten Zimmer. (Drittes der Südseite.)

Teller von Fayence, bemalt in dick aufgetragenem Schmelzgrün, der Hirsch olivbraun, der Vogel und die Blumen bunt, die Ränder blau. Rehweiler, Mitte des 18. Jahrhdts. 1/3 nat. Gr.

Zwei kleine Teller (S. d. Abb.) bemalt in den erwähnten Farben, der eine bezeichnet B., der andere L. — Ein Teller, Nachbildung eines chinesischen Musters in vorwiegendem Grün und trocknem Ziegelroth. — Ein gewundener Krug mit Streublumen.

Schrezheim bei Ellwangen; daselbst soll schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts durch Wintergurst eine Fayencerei eingerichtet sein, welcher die keramischen Handbücher eine Menge grosser Servicestücke in Gestalt von Thieren und Gemüsen, sowie in Muffelfarben auf Fayence gemalte Bilder in Rocaillerahmen zugetheilt haben.

Deutsche, von Schmelzmalern ausserhalb der Fabriken decorirte Fayencen.

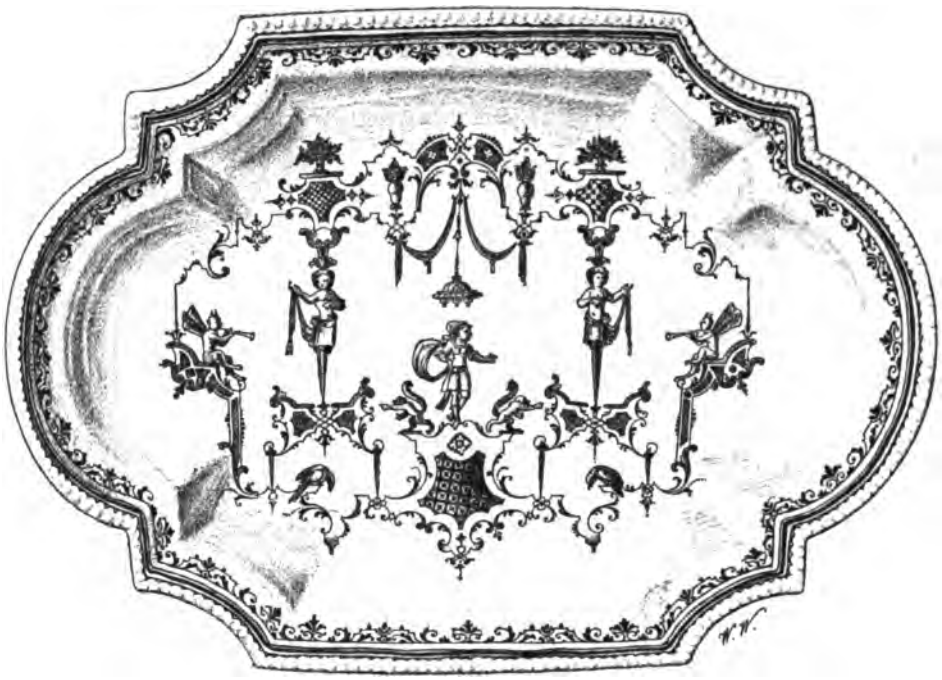
Wie bei den Porzellanen ist auch bei den Fayencen zu beachten, dass nicht alle Stücke gleich in den Werkstätten, wo Masse und Glasur bereitet wurden, decorirt worden sind. In Nürnberg und Augsburg haben schon zu Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts Emailmaler Krüge und Schüsseln, die sie in weissem Zustande aus den Fabriken bezogen hatten, entweder mit bunten Malereien in Muffelfarben oder in jener trockenen Grau-Malerei decorirt, welche nach Johann Schaper's Weise, Gläser und Fayence-Krüge zu bemalen, benannt wird. Fast immer haben die Maler ihre Werke am Henkel oder zwischen den Ornamenten mit Buchstaben bezeichnet, deren Deutung auf bestimmte Künstler aber noch nicht in allen Fällen gelungen ist.

Beispiele solcher Gefässe sind:

Ein Krug mit Kugelbauch und schlankem Hals, bemalt mit einem allegorischen Bilde in blassem Purpur, eingefasst von grünem Kranze, welchen grossblühende, bunte Blumenranken umgeben. Unten am Kranz neben einer Maske die Buchstaben A. H., d. h. Abraham Helmhack, ein aus Regensburg gebürtiger Glasmaler, welcher sich in Nürnberg niederliess, dort auch derartige Krüge bemalte und 1724 starb.

Ein birnförmiger Krug mit feingemalter, bunter Landschaft, welche von einem Kranze rother und gelber grosser Nelken, Tulpen, Türkenbundlilien umrahmt ist. Am Henkel ein W R (verbunden).

Ein birnförmiger Krug, mit einer Sauhatz in eingehegtem Jagen, in radirter Schwarzmalerei. Am Henkel dasselbe W R (verbunden). (Aus der Sammlung Paul.)



Fayence-Schüssel mit Bérain-Ornament in Blaumalerei. Frankreich; Moustiers, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Länge 37 cm.

Fayencen von Moustiers in der Provence.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

In der kleinen Stadt Moustiers in der Provence erblühte während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, obwohl sie damals nur etwa dreitausend Einwohner zählte, eine Fayence-Industrie, welche ihre eigene künstlerische Richtung einschlug und in derselben so bedeutendes leistete, dass Moustiers in gleichem Range mit Nevers und Rouen genannt zu werden verdient.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts begründete Pierre Clérissy, der Abkömmling eines Töpfers, welcher schon ein halbes Jahrhundert vorher eine Glashütte und Töpferwerkstatt zu Fontainebleau betrieben hatte, eine Fayence-Fabrik zu Moustiers, welche nach dem Ableben ihres Begründers im Jahre 1728 von dessen Neffen gleichen Namens fortgesetzt wurde. Dieselbe beschränkte sich zunächst auf Blaumalerei. Unter ihren ersten Erzeugnissen zeichnen sich grosse Prunkschüsseln mit Jagden nach Kupferstichen des Florentiners Antonio Tempesta, mit biblischen Darstellungen oder grossen Wappen aus. In kräftigem Blau mit abgestuften Fernen heben sich die Malereien von dem gut geflossenen, oft leicht bläulichen Emailgrunde ab. Später folgt man einer ornamentalen Richtung, für welche Kupferstiche nach den grossen Kompositionen der beiden Bérain für gewebte und gemalte Wanddecorationen oder nach den Entwürfen des J. Bernard Toro, Zeichners und Bildhauers der königlichen Schiffe zu Toulon, Vorbilder darboten. In den Ornamenten der Bérains erscheinen die antiken Wanddecorationen, wie die Renaissance sie in den

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bädern des Titus bewundert und Raffael zu schönerem Leben erweckt hatte, — nachdem in Frankreich ihnen A. du Cerceau schon einmal neue Reize abgewonnen — nochmals in neuem Gewande, von schwererem Faltenwurf freilich, wie ihn der Stil Ludwig XIV. mit sich brachte. Phantastische Architecturen, welche alle Last der Wirklichkeit abgestreift haben, gliedern die Fläche; unter den ornamental aufgelösten, von schlanken Hermen getragenen Verdachungen und Baldachinen erblicken wir antike Gestalten, Götter, Nymphen oder Satyrn. Grotteske Figuren, Sphinxe, Vierfüsser oder Vögel, hängende Tücher oder Baldachine, sprudelnde Brunnen oder flammende Feuertöpfe mischen sich in das Ornament, welches seinem Grundzuge nach dem zu Anfang des 18. Jahrhunderts allgemein herrschenden „Laub- und Bandelwerk" entspricht.

Für die keramische Malerei werden die Motive dieser Decorationen leichter, loser, luftiger gehalten. Der strahligen Anordnung, wie sie in Rouen vorherrscht, abhold, füllen sie die Flächen der Gefässe und grossen Schüsseln, denen man in richtigem Gefühl meist eine längliche Gestalt giebt, in symmetrisch aufsteigender Anordnung. Bisweilen treten symmetrisch verschlungene Namenszüge oder Wappen hinzu, nur sehr selten Figuren in der Zeittracht. Der Erfolg dieser in mildem, klarem Blau auf einem schönen milchweissen Emailgrunde sich entfaltenden Compositionen war ein so grosser, dass sie noch lange sich behaupteten, als bereits auf anderen Gebieten der Stil Ludwig XV. zur Herrschaft gelangt war, ähnlich wie in Rouen die strahligen Muster sich Jahrzehnte hindurch gegen die Zügellosigkeit des Rococo behaupteten. Davillier hat Vorzeichnungen im Stil Bérain's aufgefunden, welche, nach den fein durchstochenen Umrissen zu schliessen, für das Pausen der Ornamente auf Fayence gedient haben, und Wasserzeichen mit dem Jahre 1756 tragen.

Der Erfolg des Clérissy'schen Unternehmens trug seinem zweiten Inhaber Reichthümer und den Adel ein, sodass er sich von der Fabrik zurückzog und dieselbe 1747 seinem Mitarbeiter Joseph Fouque übertrug.

Inzwischen hatte der Erfolg auch andere Unternehmer angelockt; 1727 treffen wir Pol Roux als „maître faïencier" zu Moustiers, 1745 Joseph Olery, welcher eine neue Richtung einschlägt und die vielfarbige Bemalung einführt, für welche er in den dreissiger Jahren als Leiter einer Fayence-Fabrik zu Alcora in Spanien Erfahrungen gesammelt hatte. Der neue Geschmack verlässt die Ornamente des Bérain-Stiles und schmückt die Gefässe entweder mit vollen Blumengehängen, zwischen welchen figürliche Bildchen mit antiken Figuren angebracht sind, oder mit regellos über die Fläche verstreuten, mit Laubwerk-Motiven untermischten grottesken Figuren oder verzerrten Menschengestalten. Besonders die letzteren Motive sind auf spanische Erinnerungen Olery's zu deuten. Die Farben, welche Moustiers für seine vielfarbigen Fayencen anwandte, sind die üblichen Scharffeuerfarben, Blau, Gelb, Manganviolett, Braun und durch die Mischung von Gelb und Blau erzieltes Grün. Diese Farben werden aber nur in sehr zarten, duftigen Tönen verwendet, wie sie sonst, von Alcora abgesehen, nirgend an Fayencen vorkommen. Da die Malereien obendrein, sowohl in den Ornamenten wie in den Figuren, kleine Motive kleinlich durchgeführt zeigen und den männlichen Charakter aller Fayence mit Scharffeuer-Decor verleugnen, entbehren sie meist des decorativen Reizes, welcher sonst der Fayence anhaftet.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Zahl der Fabriken wuchs um die Mitte des Jahrhunderts; 1756 zählte man deren schon sieben oder acht, welche wahrscheinlich mehr oder minder der von Olery eingeschlagenen Richtung folgten. Dieser selbst vermochte die Blüthe seiner Werkstatt nicht aufrecht zu erhalten; er starb, dem Elend nahe; auch sein Sohn, der es nur zum einfachen Fayence-Maler ohne selbstständigen Betrieb brachte, starb früh, i. J. 1795. Auch die anderen Fabriken gingen zurück; wohl vermehrte sich noch ihre Zahl, aber mit der kunstvollen Malerei hatte es schon ein Ende, bevor die Revolution alles Bestehende über den Haufen warf. Als einer der Gründe des Rückganges wurde im Jahre 1789 der Handelsvertrag Frankreichs mit England angesehen, welcher auch hier wie anderswo das englische Steingut massenhaft in's Land brachte und den Steingut-Fabriken, welche nun auch auf französischem Boden erstanden, die Wege bahnte.

Fayencen von Moustiers mit Blaumalerei.

Wandbrunnen mit Console, bemalt in hellem, mildem Blau mit reicher Wandgrotteske, in deren Mitte, auf einer von Flügelknaben getragenen Muschel Neptun unter einem von vier Hermen gestützten Baldachin. Die Malerei des Beckens dunkler, schwärzlich, mit einem Hermes unter Baldachin.

Krug mit Deckel, bemalt mit einem König David, von Flügelknaben begleitet, unter Baldachin. — Geschweifte Schüssel mit Bérain-Grotteske. (S. d. Abb. S. 335.) — Weinkühler, Schale u. A. von ähnlicher Arbeit.

Vielfarbige Fayencen von Moustiers.

Zwei Terrinendeckel, bemalt mit Guirlanden, und vier, von Blumen umrahmten Feldern mit mythologischen Scenen. Beide mit der Marke Olery's. — Teller vom selben Service.

Ovale Schüssel, in der Mitte Blumenstrauss, am geschweiften Rande Blumengehänge. — Teller mit Rococo-Ornament, in der Mitte Knabe mit Leyer und Drache. — Deckelkrug mit Streublumen.

Eine Anzahl Fayence-Schüsseln und Teller mit Landschaften und Figuren von besserer Malerei als die Olery-Fayencen, jedoch ohne Marken, theils in vier Farben, theils in blassgrünem Camayeu mit manganvioletter Zeichnung stammen aus noch nicht bestimmten, wohl südfranzösischen Werkstätten.

Fayencen von Alcora in Spanien.

Als Don Buenaventura Pedro de Alcantara i. J. 1725 die mit dem Titel eines Grafen Aranda verbundenen Liegenschaften in der Provinz Valencia geerbt hatte, fand er im Dorfe Alcora Töpferwerkstätten in Betrieb, deren Hebung er sich mit dem Aufwande grosser Mittel angelegen sein liess. Aus Moustiers wurden die Franzosen Joseph Olery als künstlerischer Leiter und der Fayencemaler Eduard Roux berufen. Die übrigen Maler und Modelleure kamen aus Catalonien und Valencia, soweit sie nicht aus Alcora selbst entnommen wurden. Schon 1727 gelang der erste Brand, und 1728 konnte der Graf Aranda schon anlässlich einer Gehaltszulage für Olery rühmen, dessen schöne und zahlreiche Modelle hätten beigetragen, des Grafen Manufactur zur ersten in Spanien zu erheben. Jeder bei der Fabrik angestellte Künstler war zur Unterweisung einer gewissen Anzahl von Lehrlingen verbunden; für diese ward eine besondere Zeichenschule eingerichtet. Im Jahre 1736 erstreckte

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

sich die Ausfuhr der Alcora-Fayencen schon auf viele italienische Städte, auf Portugal und einen Theil Frankreichs. Nur Fayencen erster Güte anzufertigen, wurde vom Grafen ausdrücklich vorgeschrieben; nur durch die weniger umfangreiche Malerei sollte sich die billigere Waare von der besseren unterscheiden. Im Jahre 1737 kehrte Olery nach Frankreich zurück; fortan wurden nur spanische Künstler beschäftigt, bis i. J. 1764 der Uebergang zur Herstellung von Porzellan nochmals fremde Arbeitskräfte, unter ihnen den Deutschen J. C. Knipfer in's Land zog.

Dem Franzosen Olery ist jene Verwandtschaft der Alcora- mit den Moustiers-Fayencen zu danken, welche lange Zeit erstere für letztere halten liess. Vor Allem beruht diese Verwandtschaft auf der geschmackvollen Verwendung des spitzenähnlich feinen Behangornamentes an den Rändern und des Grotteskenwerkes nach Bérain'scher Art auf den Flächen. Aber die Spanier wussten diese Motive mit einer ihnen ganz eigenen Zierlichkeit zu gestalten. Die spanische Bezeichnung der feinen Behangmuster als „puntillas", d. h. Spitzenwerk kennzeichnet treffend die Art. Die Blaumalerei bildete dabei die Grundlage; neben ihr treten die übrigen Scharffeuerfarben, Gelb, ein stumpfes Grün und ein blasses Manganviolett zurück. Auch metallischer Lüster wurde seit 1749 hergestellt. Aus den Waarenverzeichnissen ergiebt sich, dass auch chinesische und holländische Vorbilder benutzt wurden.

Im Jahre 1750 trat Graf Aranda die Fabrik an eine Gesellschaft ab, welche sie unter anhaltendem Erfolg bis zum Jahre 1766 bewirthschaftete. Später ging sie wieder auf den Grafen über. In den 70er Jahren begann ihr Verfall und 1780 entstanden in der Nähe andere Fabriken, welche ihr manchen guten Arbeiter abwendig machten. Durch die Berufung französischer Künstler gelang es dem Grafen, die Production wieder zu heben, welche sich gegen Ende des Jahrhunderts aber vorwiegend auf hartes Porzellan und englisches Steingut erstreckte. Im Jahre 1798 starb der Graf. Das von seinem Sohn fortgesetzte Unternehmen litt unter der französischen Invasion von 1808. Nur auf kurze Zeit wurde es durch Künstler aus Buen Retiro, der königlichen Porzellanfabrik zu Madrid, wieder gehoben; seit 1815 aber wurde nur noch gewöhnliche Gebrauchswaare hergestellt.

Die Sammlung besitzt eine Anzahl feiner Alcora-Fayencen, meistens mit Namen spanischer Maler, welche in den 40er Jahren als die besten Künstler der Fabrik galten. Ein muschelförmiges Schälchen mit einem Ring für eine Einsatztasse, bemalt in mehreren Farben mit zierlichstem, durch weibliche Büsten, Vasen und Blumengehänge belebtem Spitzenrandmuster und einem Wappen mit Doppeladler, trägt den Namen Calbo, mit welchem der Maler Joseph Calvo Perales (1727—1750) seine Arbeiten bezeichnete. — Theile eines Tafelservice, Schüssel, Teller, Platten, Salznäpfe, mit Puntilla-Randmuster und Wappen, tragen verschiedene Maler-Namen, meistens das Ca des Calvo; ein Untersatz Fo. Grangel, d. i. Francesco Grangel (1727—88); ein Teller Soliva, d. i. Miguel Soliva (1727—50). Das schönste Stück, eine runde kleine Anbietplatte, trägt die Initialen M. J.

Zwei Apothekergefässe (Albarelli) mit reichem, durch Figuren und Thiere belebtem Ornament der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in etwas trüber Blaumalerei, entstammen einer anderen spanischen Fabrik, vielleicht Talavera. Einer dritten das Dintenfass mit chinesischen Vögeln und Blumen in Blau, Grün, röthlichem Gelb mit wenig Citrongelb. Die keramische Hochfluth des 18. Jahrhunderts hat auch Spanien mit Fayence-Fabriken überschwemmt, von denen aber wenig bekannt ist.

Terrine von Fayence, vielfarbig bemalt, die Muschelränder roth abgetönt. Strassburg, Jos. Hannung, ca. 1760. Länge der Unterschüssel 42 cm.

Die Fayencen des Elsass und Lothringens.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Gründung der Strassburger Fabrik, welche sich gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer tonangebenden Stellung unter allen die Muffelfarben-Malerei pflegenden Fayence-Manufacturen aufschwingen sollte, knüpft an verfehlte Versuche an, in der elsässischen Hauptstadt die erste Fabrik echten Porzellans auf französischem Boden zu begründen. Zu diesem Zwecke hatte sich ein Ueberläufer aus Meissen, J. H. Wackenfeld, mit dem seit 1709 in Strassburg ansässigen, aus Maestricht zugewanderten Tabakspfeifenmacher Carl Franz Hannung verbunden. Beiden wurde i. J. 1721 die erbetene Ermächtigung zur Herstellung von Porzellan ertheilt. Die Gesellschaft dauerte nur ein Jahr. Wackenfeld verschwindet dann und Hannung (auch Hanung oder Hannong genannt) setzt als Fayencier den Betrieb allein fort, mit bestem Erfolge, denn schon 1724 kann er in Hagenau eine zweite Manufactur einrichten und 1730 beide Geschäfte an seine Söhne Paul Anton und Balthasar abtreten.

Nach den von A. Schricker mitgetheilten Auszügen aus den alten Verzeichnissen muss schon in diesem ersten Abschnitte eine sehr mannigfache Waare hergestellt sein, darunter grosse Tafelservice, Thee- und Kaffee-Geschirre, Messerhefte, Schüsseln mit „fein gemalter Arbeit", Apothekerhäfen, Puppengeschirre und selbst Kamingarnituren in neun Stücken. Ein sicherer Nachweis dieser frühesten Waare ist bisher nicht gelungen, jedoch darf angenommen werden, dass in ihr schon die blumenreiche Richtung, für welche die Strassburger Fayencen später vorbildlich wurden, eingeschlagen war.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Anfänglich arbeiten die Brüder zusammen; 1737 trennen sie sich, Balthasar übernimmt das Hagenauer, Paul Anton das Strassburger Geschäft, doch schon 1739 geht auch das erstere in Paul Anton's Besitz über. Unter dessen geschickter Leitung beginnt in den vierziger Jahren die Blüthezeit der Manufactur, für deren Aufschwung eine Reihe von Hauskäufen zur Erweiterung der Baulichkeiten und Hannung's Wahl zum Beisitzer des grossen Raths i. J. 1744 Zeugniss geben.

Die Fayencen dieser Blüthezeit Strassburgs zeichnen sich durch die Reinheit ihrer weissen Zinnglasur und die lebhaften Farben ihrer Malereien aus. In diesen herrscht ein prachtvolles Karminroth vor, dessen schwierige Herstellung nur wenigen Fabriken in gleicher Vollkommenheit gelungen ist. In diesem schönen Roth prangen die grossen Blüthen, die Rosen, Päonien, Mohne, Nelken und Tulpen der Sträusse und Zweige, welche in schwungvoll decorativer Zeichnung über die milchweissen Flächen der Gefässe und Schüsseln sich ausbreiten und von kleineren, Fehlstellen deckenden Streublumen begleitet sind. Zu dieser rothen Blumenpracht stimmt ein wohlgelungenes Grün in mehreren, meist in's Bläuliche spielenden Tönen. Violett und ein blasses Gelb finden bescheidenere Anwendung und mehr noch tritt das nur als Muffelfarbe auftretende Blau zurück, das sich nur in Nebenzweigen, etwa Hyacinthen, Winden oder Vergissmeinnicht, oder in einem den Strauss zusammenfassenden Bändchen findet. Die Zeichnung der Blumen folgt einem conventionellen Naturalismus, welcher demjenigen der Meissener Blumenmalereien derselben Zeit stilverwandt ist und sich von den auf sorgfältigen Naturstudien beruhenden Blumenmalereien der Marseiller Fayencen unterscheidet. Dieser eigenartige Decor schlug so sehr durch, dass er einseitig verfolgt wurde und zu einer gewissen Gleichförmigkeit der Strassburger Fayencen führte. Neben ihm wurden noch in denselben Farben ausgeführte Chineserien, rauchende, spielende, fischende, malende, spazierende Zopfträger in Landschaften, zu einem vielbegehrten und ebenfalls von anderen Fabriken nachgeahmten Artikel.

Neben den Malereien erster Güte in sorgsamster Ausführung, deren Pinselstriche sich den Bewegungen der Blumenblätter einschmiegen, wurde für die Geschirre zweiter Güte ein billigeres Verfahren angewendet, bei welchem die Darstellung in schwarzen Umrissen und Strichlagen vorgezeichnet und mit Farben einfach ausgepinselt wurde, wozu weniger geschulte Arbeitskräfte ausreichten.

In den plastischen Formen herrschten etwas schwere Rocaille-Ornamente vor, wie solche der Technik entsprechen. Tafelaufsätze, Gehäuse für Wand- oder Setzuhren, Zierplatten für Wandleuchter, Consolen, Rahmen und Schmuckvasen wurden in diesem Geschmack ausgeführt. Auch die damals als Schmuck der Tafeln und Schauküchen so beliebten Gefässe in Gestalt von jagd- und essbaren Vögeln wurden in hoher Vollendung hergestellt, und auch an Figuren im Meissner Geschmack versuchte man sich, obwohl das Material hierbei nicht mit der edleren Masse des Porzellans in Wettbewerb treten konnte.

Die geschilderte Geschmacksrichtung wurde auch noch innegehalten, als nach Paul Anton Hannung's Uebersiedelung nach Frankenthal i. J. 1755 die elsässischen Fayence-Manufacturen von seinen Söhnen Peter Anton und Joseph Adam, später von letzterem allein geleitet wurden. Schon bald nach 1751 waren die Verhältnisse der Strassburger Manufactur in's

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Schwanken gerathen, weil Paul Anton angefangen hatte, unter Beihilfe des aus Höchst entwichenen Löwenfink echtes Porzellan herzustellen, und damit die Eifersucht der Manufactur zu Vincennes, der Vorgängerin von Sèvres geweckt hatte. Diese königlichen Fabriken genossen das ausgedehnteste Monopol, dessen härteste Anwendung ihre Leiter dem Hannung gegenüber durchsetzten, obwohl das Elsass damals noch nicht ein mit Frankreich völlig verbundenes Gebiet war, sondern in Handels- und Steuer-

Schüssel von Fayence mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei. Strassburg. Mitte des 18. Jahrhunderts. Dchm. 36 cm.

sachen als Ausland „étranger effectif" galt. Vergeblich bot Paul Anton das deutsche Geheimniss in Paris zu Kauf an. Man fand den Preis zu hoch und befahl die Einstellung der Porzellanfabrikation binnen dreier Wochen. Nur die Anfertigung schlichten Porzellans, allenfalls mit Blaumalerei, doch ohne Vergoldung und Sculpturen, und nicht die Anfertigung von Figuren liess das Monopol von Sèvres frei. Unter solchem Drucke entsagte Paul Anton Hannung der Fortführung und wanderte aus, um in Frankenthal die nach-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

mals so berühmte Porzellan-Manufactur einzurichten. Dass Hannung dort anfänglich auch Fayencen anfertigen liess, wird berichtet, ohne dass sich die Unterscheidung derselben von denjenigen seiner Strassburger Zeit mit Sicherheit durchführen liesse. Als er i. J. 1760 gestorben war, wurde die Frankenthaler Manufactur vom Kurfürsten Karl Theodor käuflich übernommen. Die Strassburger Fayence-Manufactur verblieb dem Sohne Joseph Adam, welcher nochmals die Herstellung von Porzellan versuchte, da der gegen die Monopole von Sèvres entfachte Sturm der Entrüstung inzwischen zu gewissen Nachlässen geführt hatte. Die Strassburger Porzellane dieser Zeit verrathen in den Blumenmalereien die Verwandtschaft mit den Fayencen, in den Formen macht sich aber schon in höherem Maasse als bei letzteren der damals in die Mode kommende pseudo-antike Geschmack geltend.

Noch hatte Joseph Adam Hannung die Früchte seiner Aufwendungen nicht geerntet, als i. J. 1774 die alte Theorie, dass Elsass und Lothringen Frankreich gegenüber Zollausland seien, praktisch durchgeführt wurde, was bei der Höhe der Zölle einem völligen Ausschluss, sowohl der Fayencen wie der Porzellane dieser Provinz gleichkam. Joseph Adam kämpfte noch eine Weile, unterlag aber, als nach dem Tode des Bischofs Constantin Rohan, welcher ihm grosse Vorschüsse gemacht hatte, die Erben die Rückzahlung dadurch zu erzwingen suchten, dass sie den unglücklichen Fabrikanten seiner Freiheit beraubten. Ueber diese traurigen Vorgänge ist eine umfangreiche Beschwerde Hannungs an den König vom 25. Nov. 1782 erhalten, welche Gerspach kürzlich veröffentlicht hat. Vergeblich kämpfte Hannung um sein gutes Recht, bald in Paris, bald von Deutschland aus, wo er noch i. J. 1800 zu München lebte. Seine Manufactur war inzwischen zu Grunde gegangen.

Die Fayencen von Strassburg sind in der Regel mit einer Marke aus dem P und H Paul Hannongs oder dem J und H seines Sohnes Joseph bezeichnet, ausserdem mit einer Modell-Nummer, deren Vorkommen in einer Tausend überschreitenden Ziffer ein Beleg für den bedeutenden Umfang des Betriebes ist.

Die Sammlung ist reich an Strassburger Fayencen erster Güte. Zahlreiche Stücke eines grossen Tafelservice, Schüsseln und Teller (Geschenk von Frau C. Blanquet Wwe.) aus der Fabrik des Joseph Adam Hannung, sind mit prächtigen Blumenmalereien geschmückt. Die flachen Teller dieses Service sind mit der Modellnummer 89, die Suppenteller mit 87 bezeichnet; mehrere grosse ovale Schüsseln mit 111, kleine ovale Schüsseln mit 108, 136 oder 138, grosse runde Schüsseln mit 75 (S. d. Abb. S. 341), eine kleine ovale Terrine mit 397. Neben der blauen Modellnummer tragen diese Stücke eine zweite schwarze Nummer, alle dieselbe 90. — Eine Terrine mit Adlerköpfen, ebenfalls von Joseph Hannung (Geschenk des Herrn E. J. Krüss) trägt die Modellnummer 427, die zugehörige Schüssel 295 (S. d. Abb. S. 339). — Ein Plat de ménage in Gestalt eines Schiffes, bez. 471. Zwei Saucièren mit Blumenmalereien, bez. 483. Eine ovale Schüssel mit Chineserien, bez. 111. Ein Teller mit durchbrochenem Rand und Blumen, bez. 858. Da die schwarze Nummer 90 auch auf diesen beiden Stücken vorkommt, kann sie nicht die Bedeutung einer Service-Nummer haben. Andere Stücke sind in Schwarz bezeichnet 74 oder 82.

Mit dem P. H. des Paul Hannong bezeichnet ist ein Gefäss in Gestalt einer grossen, in den natürlichen Farben fein bemalten Wildtaube. (Aus dem Vermächtniss des Herrn Malermeisters J. J. D. Neddermann.)

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Von den zahlreichen Manufacturen, welche im östlichen Frankreich dem Vorgange von Strassburg folgten, ist diejenige in dem lothringischen Städtchen Niederwiller die wichtigste. Begründet wurde sie 1754 von dem Direktor der Strassburger Münze Baron Johann Ludwig von Beyerle, welcher Arbeiter der Hannung'schen Fabrik für die Fayencen, sächsische Arbeiter für das Porzellan heranzog und in seiner Frau eine geschmackvolle Mitarbeiterin zur Seite hatte.

Terrine von Fayence mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei. Niederwiller, von Beyerle's Zeit, ca. 1760. 1/3 nat. Gr.

Um 1774 ging die Fabrik in den Besitz des Grafen von Custine über, welcher sie der geschickten Leitung des François Lanfrey unterstellte. Dieser erwarb sie nach der Hinrichtung des Grafen in der Schreckenszeit.

Die Production Niederwillers war eine sehr mannigfaltige. Ausser vielerlei Gefässen wurden auch Fayenceplatten von 1 zu 1½ Fuss Grösse mit Landschaften bemalt, um, in Broncerahmen gefasst, als Zimmerschmuck zu dienen. Die Blumenmalereien fallen blasser und zierlicher aus als bei Strassburg, wohl unter dem Einfluss der Meissener Maler.

Eine beliebte, aber wenig löbliche Specialität bestand darin, dass man die Gefässe gleich als ob sie Böttcherarbeiten wären, mit Holzgeäder bemalte und darin eine eckige, meistens in rosa Camayeu bemalte Bildfläche so aussparte, als habe man ein auf Papier gemaltes mit einer Nadel oder einer Oblate am Holze befestigtes Bildchen vor sich. Einer

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

höheren Richtung folgten die figürlichen Modelle des Bildhauers Charles Sauvage genannt Lemire, welcher das von Cyfflé für Lunéville geschaffene Genre in Niederwiller vertrat und noch in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts daselbst thätig war. Als Marke führte Niederwiller anfänglich ein aus dem B von Beyerle's und dem N des Ortsnamens gebildetes Zeichen, später das doppelte C des Grafen Cüstine.

Aus der Beyerle'schen Zeit Niederwiller's die S. 343 abgebildete Terrine, die Blumen bunt, Füsse und Griffe rosa und hellblau gehöht, auf dem Deckel Blumenkohl, Pilze, Schoten.

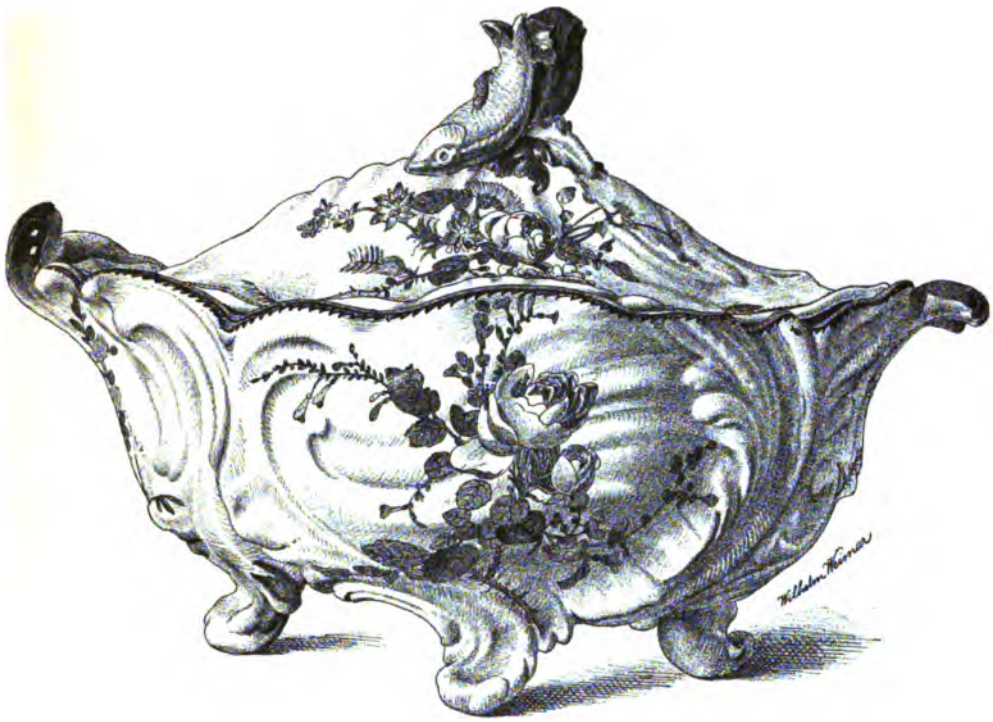
Die Fabrik zu Lunéville war noch vor derjenigen zu Niederwiller, schon vor dem Jahre 1729 durch Jacques Chambrette eingerichtet worden und nahm um 1737 den Titel einer Manufactur des Königs von Polen an. Ihr Ruhm beruht auf den dort in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von Paul Louis Cyfflé modellirten zierlichen Genre-Gruppen, in welchen dieser begabte Künstler volksthümliche Gestalten wiedergab, so den Schuhflicker, welcher dem im Käfig über ihm hängenden Staare etwas vorpfeift, und die Strumpfstopferin, welche in ihrer Tonne sitzend mit vorgestrecktem Kopfe dem Staare lauscht. Diese und ähnliche Gruppen wurden theils in unglasirter gelblich grauer Masse (terre de Lorraine), theils glasirt und bemalt ausgeführt. In Niederwiller wurden sie auch in Porzellan-Biscuit hergestellt. Cyfflé starb erst 1806 in der Fremde.

Eine dritte lothringische Fabrik, für welche Cyfflé ebenfalls Modelle zu liefern hatte, wurde i. J. 1758 zu Bellevue in der Nähe von Toul begründet und i. J. 1771 unter Charles Bayard und François Boyer mit dem Titel einer königlichen Fabrik ausgezeichnet.

Eine vierte zu Vaucouleurs wetteiferte mit den genannten Fabriken in der Herstellung von Fayencen jener Art, für welche Strassburg das Vorbild gegeben hatte. Bei dem Mangel von Marken ist es oft schwierig, jeder dieser lothringischen Fabriken ihren Antheil an der Fülle ausgezeichneter Fayencen zuzuweisen, welche aus ihnen hervorgegangen sind.

Diese Schwierigkeit wird noch vermehrt durch die ebenfalls nur selten bezeichneten Fayencen der Fabrik von Sceaux (Isle de France), welche um die Mitte des 18. Jahrhunderts von Jacques Chapelle begründet worden und der Richtung der lothringischen Fabriken gefolgt ist. Feinheit der Masse, Reinheit des Zinnemails und sorgfältige künstlerische Bemalung, welche sich nicht auf Blumen beschränkt, sondern auch Flügelkinder auf Wolken, von Liebespaaren belebte Landschaften und Thierstücke darstellt, erheben die Fayencen von Sceaux auf den Gipfel dieser Kunst, so dass Paris, welches selbst nur geringen Antheil an der Fayence-Industrie jener Zeit genommen hat, heute geneigt ist, diese feinsten Blüthen derselben als das Ergebniss hauptstädtischer Kunstschulung für sich in Anspruch zu nehmen.

Auch im flandrischen Frankreich bestanden im 18. Jahrhundert zahlreiche Fayencereien, welche um die Mitte desselben den Uebergang von der Blaumalerei und den Scharffeuerfarben zu den Muffelfarben mitmachten. Hervorzuheben sind unter den zu St. Amand les Eaux in der um 1741 von P. J. Fauquez begründeten Fabrik hergestellten Fayencen diejenigen, welche auf kleisterblauer oder lichtgrauer Glasur spitzenähnliche Ornamente aus aufgesetztem Weiss mit vielfarbiger Blumenmalerei verbinden. — Aus St. Amand ein Teller (Sammlung Fétis).



Suppenterrine von Fayence mit vielfarbigen Blumenmalereien, Ränder hellgrün. Marseille, ca. 1760. Länge 42 cm.

Fayencen von Marseille.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Nicht früher als im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts lässt sich für Marseille eine Fayence-Werkstatt nachweisen. Grosse Prunkschüsseln, bemalt mit Jagdbildern nach den damals sehr beliebten Stichen des Antonio Tempesta, in Blau mit Umrissen in hellem Manganviolett, bezeichnen den Höhepunkt ihrer Leistungen und verrathen den Einfluss der Fayencemaler von Nevers.

Bald nach der Mitte des 18. Jahrhunderts sehen wir schon zehn Fayence-Fabriken in Thätigkeit, deren Erzeugnisse in der Levante und in den französischen Kolonien so guten Absatz fanden, dass nach einer zeitgenössischen Angabe allein nach West-Indien i. J. 1766 für über 100 000 Livres Fayencen ausgeführt wurden.

Dem künstlerischen Aufschwung der Fabrikation kam die 1756 erfolgte Gründung einer Malerschule in Marseille sehr zu statten, welche, von der Stadtgemeinde unterhalten, junge Leute zu Zeichnern und Malern für die Manufacturen ausbilden sollte. Die flotten Geschäfte verleiteten die Fabrikanten, eine übermässige Zahl von Lehrlingen einzustellen, bis zu 24 in einer Werkstatt. Klagen der Arbeiter hierüber a. d. J. 1762 und ihre Forderung, die Zahl der Lehrlinge auf 2 zu beschränken, auch diese nicht in Fayence, sondern in Geld zu lohnen und 5 Jahre in der Lehre zu behalten, erscheinen wie Vorläufer ähnlicher Beschwerden aus unseren

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Tagen. Da die Fayencenfabrikation ein freies Gewerbe war, konnte die Regierung nichts thun, als die Löhnung in Geld vorschreiben. Dessenungeachtet blühte die Fabrikation der Fayence während mehrerer Jahrzehnte wie kaum in irgend einer anderen Stadt und erreichten die Marseiller Fayencen hinsichtlich der technischen Vollendung und des guten Geschmackes eine sehr hohe Stufe.

Noch herrschte das Rococo mit seinen weichgeschwungenen, der Fayence so wohl anstehenden Formen. Für die grossen Tafelgefässe boten sich die damals von den Silberschmieden geschaffenen Formen, besonders die grossen Terrinen mit den Haufen von Früchten und Gemüsen oder Fischen und Austern auf den Deckeln als Vorbilder dar, die mit feinem Geschmack in die andere Technik übertragen wurden. Die malerische Ausstattung stand unter dem Einflusse der Meissener Porzellane und der Strassburger Fayencen, in denen eben damals Blumen den Ton angaben. Was aber die Marseiller Blumen vor jenen und auch vor allen späteren Blumenmalereien der Fayenciers voraus haben, ist ihre dem Konventionellen abholde Natürlichkeit. Offenbar lernten die dortigen Maler in ihrer Schule tüchtig nach lebenden Pflanzen malen, zugleich aber, diese in gefälliger Weise anzuordnen. Nicht zu schweren Sträussen gebunden oder wie Exemplare aus dem Herbarium bieten sie uns die natürlichen Blumen dar, sondern locker gelegt, mit frei auswachsendem leichtem Gezweig, überspinnen diese die Flächen. Reich ist die Palette der Maler; ihr zartes Rosenroth wird nirgends übertroffen und eine ihrer grünen Farben, das „Vert de Savy“ — so bezeichnet nach seinem Erfinder — steht im Rufe einer Specialität. Das Gold versteht man in solcher Vollendung aufzutragen und die weisse Glasur ist von so feinem Schmelz, dass man gelegentlich wagen kann, gleich der Sèvres-Manufactur nur mit Gold zu staffiren. Auch mit belebten Landschaften bemalte man Fayence-Gefässe, oder mit allerlei Insecten, Käfern, Fliegen, Libellen, oder Fische, Muscheln und Seegewächse erinnern uns, dass die Malereien in einer Seestadt geschaffen worden.

Der Antheil jeder einzelnen der namentlich überlieferten Fabriken lässt sich bei dem seltenen Vorkommen von Marken noch nicht nachweisen. Als erster Fayencier und der bedeutendsten einer wird Honoré Savy schon 1749 genannt. Ihm wird die Ehre zu Theil, anlässlich eines Besuches, welchen der Graf von Provence, der spätere Ludwig XVIII., i. J. 1777 seinem Lager abstattete, seine Fabrik „Manufacture de Monsieur, frère du roi“ nennen zu dürfen, und hieraus hat man gefolgert, dass die mit der Wappenlilie Frankreichs gemarkten Fayencen ihm zuzuschreiben seien. Sicher aber wurde dasselbe Zeichen noch von andern Fayence-Fabriken geführt. Als tüchtige Fayenciers werden auch J. G. Robert und die Veuve Perrin und Abellard genannt. Gegen Ende des Jahrhunderts verfällt die Marseiller Fayence-Industrie dem Schicksal aller ihrer Schwestern, vom billigen englischen Steingut und seinen Nachahmungen verdrängt zu werden.

Fayencen von Marseille.

Längliche Terrine (S. Abb. S. 345), bemalt mit natürlichen Blumen, als Knauf des Deckels Fische und Muscheln. Unter dem Boden eingekratzt eine grosse 2 und 4. Ohne Marke.

Terrinen-Deckel, bemalt mit natürlichen Blumen und Schmetterling. Der Deckelknauf gebildet durch aus der Fläche aufwachsende Akanthus-Blätter. Eingekratzt eine grosse I. Ohne Marke.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Mehrere Teller, mit natürlichen Streublumen. Die Spuren der Brandstützen auf der Unterseite grün.

Zuckerstreuer, geriefelt, bemalt mit natürlichen Blumen, die Kanten vergoldet. Marke aus einem V und P, d. h. Veuve Perrin.

Durchbrochenes Körbchen, die verschlungenen Akanthusranken blassgelb und rosa gehöht; in zwei herzförmigen Schildern vielfarbige Landschaften mit Figuren.

Theile eines Tafelservice, 4 flache Teller, 17 Dessertteller, Tafelaufsatz mit Confectschälchen, kleine ovale Terrine, Salz- und Pfeffernapf, Weinkühler und durchbrochener Korb mit farbigen Blumenmalereien von erster Güte. Auf jedem Teller eine grosse, meistens rothe Blume (Centifolien, Bandrosen, Iris, Tulpen, Mohn, Nelken, Anemonen, Orange), begleitet von einem kleineren Zweig mit blauen oder gelben Blüthen (zur weissen Orangeblüthe eine rothe Mignon-Rose) (S. Abb.); kleine Fehlstellen mit Insecten bedeckt. Der Tafelaufsatz in Gestalt einer ovalen, mit Blumensträussen bemalten Platte, in deren Mitte auf roth und blaugehöhtem Rocaille-Sockel ein junges Mädchen steht, Früchte und Blumen in der Schürze, auf dem Kopf ein Körbchen. Einige Stücke dieses ausgezeichneten Service tragen als Marke eine graue oder lila Wappenlilie, welche als Marke der Fabrik H. Savy's nach 1777 gilt. Nicht ausgeschlossen ist jedoch, dass diese Fayencen Erzeugnisse einer lothringischen Fabrik, vielleicht von Bellevue sind, welche als königliche Manufactur wahrscheinlich ebenfalls eine Lilie als Marke benutzt hat. (Angekauft aus dem Legat des Fräulein A. E. C. Werchau.)

Teller von Fayence, der Rand zart gelb und rosa, Blumen in den natürlichen Farben. Frankreich, ca. 1775. 1/3 nat. Gr.

Belgische Fayencen.

Der hohen Stufe, welche die gewerblichen Künste in den heute zum Königreich Belgien vereinigten Ländern im Mittelalter erreicht hatten und unter der Renaissance behaupteten, entsprechen keine hervorragenden Leistungen auf keramischem Gebiete. Zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurden in Antwerpen Fayencefliesen mit blauer, gelber, grüner Bemalung hergestellt zum Belegen der Heerdwände und Fussböden. (Derartige Fliesen fanden auch in hamburgischen Bürgerhäusern Anwendung. Das Museum besitzt Fliesen mit Blumenvasen und Rosetten vom Fussboden eines Gemaches in einem Hause am kleinen Bäckergang.) Spätere Versuche, die Delfter Fayencen nachzuahmen, bieten nur ortsgeschichtliches Interesse.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Zu Anfang des 18. Jahrhunderts begründen Corneille Mombaerts und Thierry Witsembergh in Brüssel eine Fayence-Fabrik, welche 1724 von Philipp Mombaerts übernommen wird, und aus welcher später (ca. 1760) zahlreiche Gefässe in Gestalt brütender Hennen, Enten, Schweinsköpfe, Fische, Melonen, Kohlköpfe u. s. w. hervorgegangen sind.

Grosse Suppenterrine von Fayence, Glasur zartgrau, bemalt mit Fruchtzweigen in den natürlichen Farben, die Blumen in aufgesetztem Weiss. Astfüsse und Griff braun gesprenkelt. Brügge, nach 1750. Höhe 35 cm.

In Brügge begründete 1750 Henri Pulinckx eine später in den Besitz von N. De Brauwer übergangene Fayence-Fabrik, zu deren eigenartigen Erzeugnissen die hier abgebildete grosse Suppenterrine gehört.

Fayencen von Fulda.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Der Porzellanmaler Adam Friedrich von Löwenfink, welcher um 1736 aus Meissen entwichen war, liess sich nach kurzem Aufenthalt in Bayreuth zu Fulda nieder. Er wird, wie C. A. von Drach nachgewiesen hat, i. J. 1741 als Hof-Emailmaler des Abtes mit 400 Gulden Gehalt angestellt, und gleichzeitig sein Bruder Karl Heinrich von Löwenfink mit 200 Gulden als Hofschmelzmaler. Letzterer findet sich nur bis 1743, Adam Friedrich noch 1744 in den Rechnungen. Dass während der kurzen Zeit ihres Aufenthalts am Hofe des Abtes eine Fabrik in Betrieb war, wird durch Ausgaben für Fabrikeinrichtungen, Zahlungen an den „Porzelainmacher" Ruprecht und Erwähnung eines „Porcellanmannes" Eberhardt (den wir später in Höchst finden) i. J. 1741, eines Porzellanmachers Ripp i. J. 1742 bewiesen. Dass in diesem ersten Stadium der Fuldaer Fabrik vorläufig nur Fayencen, kein wirkliches Porzellan herzustellen gelang, darf als sicher angenommen werden. A. F. von Löwenfink war ein tüchtiger Emailmaler, doch in die Geheimnisse der Massebereitung nicht eingeweiht. Dies mag auch erklären, warum er bald seinen Wanderstab weitersetzen musste; 1746 finden wir ihn als einen der Gründer der Höchster Porzellanfabrik, die er jedoch, wohl aus denselben Ursachen schon 1749 wieder verliess. Ein ihm nach Höchst gefolgter Künstler Hess kehrte 1750 nach Fulda zurück. Die dortige Fabrik war inzwischen nicht aufgehoben worden, und Hess sowie dessen Sohn, der Maler Lorenz Hess scheinen wieder bei dem bescheiden fortgeführten Unternehmen beschäftigt worden zu sein; wenigstens wird angenommen, dass die jenen beiden damals gezahlten Gehälter sich auf keramische Malereien bezogen. Bald nach Beginn des 7jährigen Krieges,

Vase von Fayence, mit vielfarbiger Muffelfarben-Malerei und Vergoldung, bemalt von F. von Löwenfink. Fulda ca. 1744. 1/3 nat. Gr.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

1758, wurde die Fabrik aufgehoben. Nach wiedergewonnenem Frieden, 1765, wurde eine zweite Fabrik eingerichtet, die aber nunmehr ächtes Hart-Porzellan erzeugte.

Von den bedeutenden Leistungen der ersten Fuldaer Fabrik geben vereinzelt vorkommende, mit Muffelfarben und Gold prächtig bemalte Gefässe eine hohe Vorstellung. Nach einer Mittheilung von Drach's haben u. A. beide Löwenfink 1741 Sätze von 5 Stück zusammengehörigen Vasen decorirt. Von einem, 1744 von A. F. v. Löwenfink decorirten Vasensatz wird überliefert, dass allein für 10 Gulden 45 Xr. Gold darauf gegangen sei. Man begreift dies vollkommen angesichts des schweren, an die Vergoldung des Weich-Porzellans von Sèvres erinnernden Goldauftrages an den Löwenfink'schen Vasen. Auch der Farbenreichthum ist erstaunlich und wird von keiner anderen deutschen Fabrik jener Zeit erreicht. Ihre Vorbilder entnahmen sie chinesischen Porzellanen; jedoch ahmten sie nicht blos nach, sondern wussten Rococo-Motive damit zu verschmelzen.

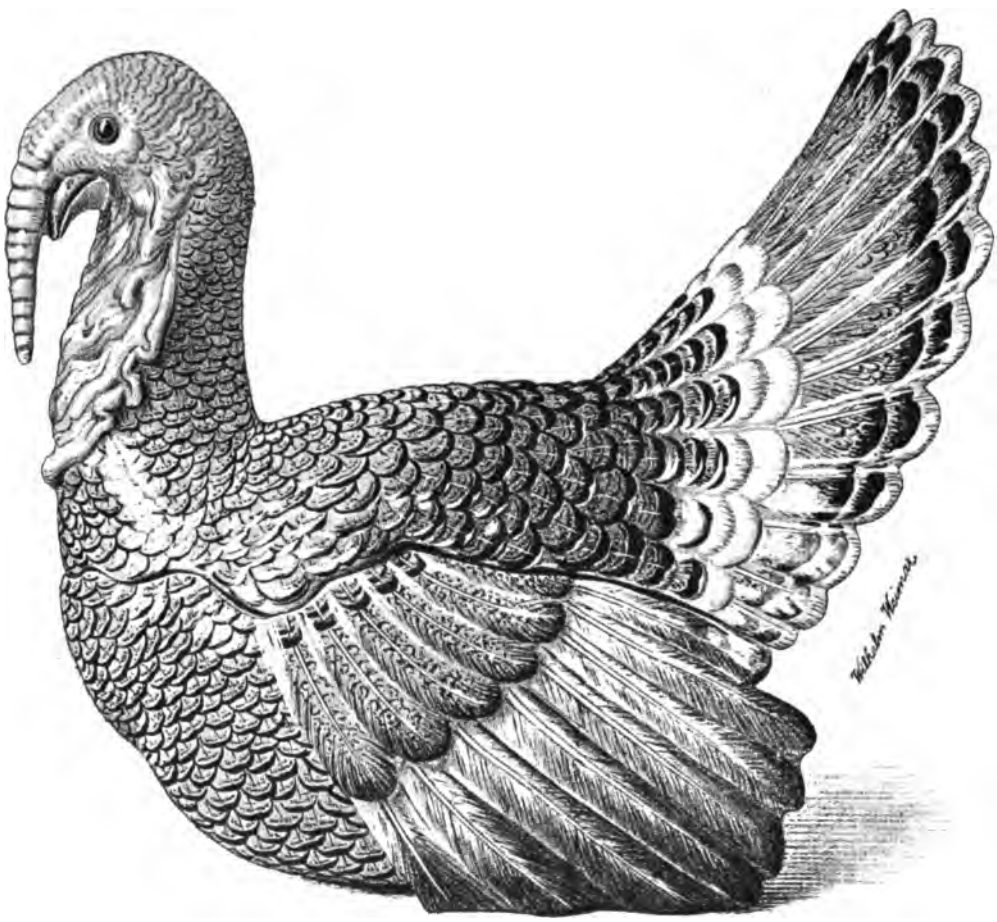
Eine Vase in Kürbisflaschenform, vielfarbig bemalt, am oberen Rand und unter der Einschnürung Behang mit rothen, grünbeblätterten chinesischen Blumen in schwarzem Grunde; an den Zacken des Behanges hängende Schriftrollen und Kürbisflaschen; auf den Rundungen schwarze Zweige mit blauen, gelben, schwarzen, golden gehöhten chinesischen Blumen; am Fusse vielfarbiges Muschelwerk, aus welchem bunte chinesische Blumen emporwachsen. Marke das Wappen von Fulda (schwarzes Kreuz in weissem Felde) und F. v. L. d. h. Friedrich von Löwenfink. (S. Abb. S. 349).

Fayencen von Höchst bei Frankfurt a. M.

Nur kurze Zeit hat die im Jahre 1746 von den Frankfurter Kaufleuten J. C. Göltz und J. F. Clarus und dem aus Meissen gebürtigen, in der Porzellan-Fabrik zu Meissen und der Fayence-Fabrik zu Fulda beschäftigt gewesenen Arkanisten A. F. von Löwenfink mit kurfürstlich Mainzischem Privileg in Höchst begründete Porzellan-Manufactur auch Fayencen erzeugt. In den Gefässformen herrschen schwere, ja plumpe Rococoformen vor. Feinere Arbeiten sind die glatten Gefässe, welche Löwenfink mit vielfarbigen Malereien schmückte. Eine Besonderheit der Fabrik waren Gefässe in Gestalt von Wildschweinsköpfen, Trut- und Auerhähnen, Fasanen, Enten, Schnepfen, Rebhühnern, Kohlköpfen, Artischocken, Spargelbunden und anderen essbaren Thieren, Gemüsen und Früchten, auch Ziergegenstände in Form von Vögeln, Papageien, Elstern, Hähern. Dergleichen wohl im Hinblick auf ihre Bestimmung naturalistisch gestaltete Gefässe sind um die Mitte des 18. Jahrhunderts von vielen Fayence-Fabriken in Delft, in Brüssel, in Strassburg, an mehreren Orten Süddeutschlands, auch zu Eckernförde im Schleswig'schen, kaum irgendwo aber in solcher Mannigfaltigkeit und Güte hergestellt worden wie in Höchst. Trotzdem wurde die Fabrikation der Fayence dort bald von derjenigen des Porzellans zurückgedrängt und schon im Jahre 1758 gänzlich eingestellt. In dem von Ernst Zais veröffentlichten Verzeichniss der Höchster Arbeiter findet sich für 1748 als Bossierer ein Buchwald, der im selben Jahr nach Fulda übersiedelt; vielleicht derselbe Buchwald, der uns später in Stockholm, dann in den schleswigschen und holsteinischen Fabriken begegnet. Als Marke bediente man sich für die Fayencen, wie später für das Porzellan, des Rades aus dem Wappen des bischöflichen Kurfürsten von Mainz.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Für die Eigenart der Höchster Fayencen bezeichnende Stücke sind der grosse Wildschweinskopf auf einer mit Eichzweigen bemalten Schüssel, der hier abgebildete Truthahn und die Kaffeekanne in Gestalt und Farbe eines Eichenstumpfes mit Blättern, Eicheln und Raupen. Alle diese Stücke gemarkt mit dem Mainzer Rad; der Schweinskopf und der Truthahn ausserdem mit den auf den Bunt-Maler Johann Zeschinger gedeuteten Buchstaben *J. Z.*, die Schüssel zu dem Schweinskopf und die ersichtlich von derselben Hand bemalte Kanne mit einem *W.*



Fayence-Terrine in Gestalt eines Truthahns. bemalt in den Naturfarben. Höchst, ca. 1750. Länge vom Schnabel zur Schwanzspitze 48 cm.

(Die Gefässe wie obiger Truthahn knüpften an den für einzelne Gerichte, wie Fasanen, Schnepfen und Auerhähne auch heute noch üblichen Brauch, edles Geflügel im Schmucke seines Gefieders aufzutragen. Gerade für die Truthähne ist solcher Brauch überliefert, z. B. bei dem am 25. Sept. 1649 auf dem Rathhaus zu Nürnberg gehaltenen Friedensmahl.)

Fayencen von Braunschweig.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

In Braunschweig legte nach Mittheilungen des Herrn Major Wegener Herzog Anton Ulrich schon i. J. 1707 eine Fayence-Fabrik an, für deren Leitung Joh. Phil. Franz aus Sachsen berufen wurde. Da die Fabrik keinen Gewinn abwarf, wurde sie am 1. Januar 1710 an Heinr. Christoph von Horn verpachtet. Nach wiederholtem Wechsel der Pächter übernahm J. F. von Horn i. J. 1714 die Fabrik für eigene Rechnung; er verlegte sie in die Stadt und erhielt ein Privileg auf 12 Jahre. Nach Horn's Tode i. J. 1731 führte die Wittwe die Fabrik bis 1742 fort, wo sie von dem Amtsrath Hantelmann übernommen und diesem ein neues Privileg auf 12 Jahre verliehen wurde. Dasselbe wurde 1745 auf zwei Brüder H. W. und F. L. von Hantelmann übertragen und ging am 6. Mai 1745 an Joh. Erich Behling und Joh. Heinr. Reichard über. Auch diese konnten das Unternehmen nicht lange fortführen, zumal das Privileg kein ausschliessliches war und i. J. 1749 auch dem Hauptmann Rudolf Anton Chely die Einrichtung einer Fayence-Fabrik in Braunschweig verstattet wurde. Letztere ging bald nach 1756 ein und im selben Jahr überliess Reichard (Behling war schon früher ausgetreten) die Fabrik dem Herzog Carl, welcher sie 1773 an den Factor Benjamin Rabe verpachtete und 1776 demselben verkaufte. Bald nach Rabe's Tod 1803 ging die Fabrik ein.

Die Privilegien gestatteten dem als „Porzellan-Fabrik" bezeichneten Unternehmen die Anfertigung nicht nur von Fayence, sondern auch von echtem Porzellan und schon 1713 von „rothem Porzellan". Jedoch blieb es bei der Herstellung von Fayencen. In einer gedruckten Verordnung vom 9. Aug. 1781 wird die Marke B oder Br vorgeschrieben. In der Zeit, als sie noch ein privates Unternehmen war, bezeichnete sie ihre Waaren mit einem an ein V gelehnten H = von Horn oder von Hantelmann, später mit den Anfangsbuchstaben von Behling und Reichard. Von den Blaumalereien zu Anfang des Jahrhunderts ging die Fabrik später zu mehrfarbiger Malerei über; auch finden sich einfarbig manganviolette Malereien. Die bisher als ihr Erzeugniss festgestellten Fayencen sind mit wenig Ausnahmen von geringer Bedeutung.

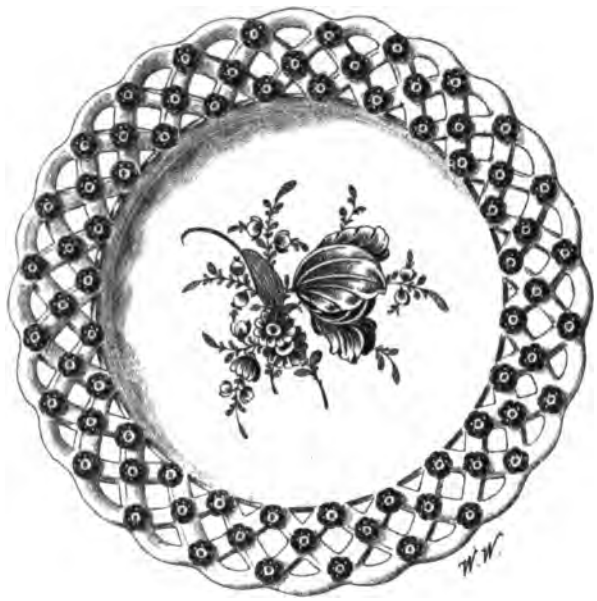
Die Sammlung besitzt einen Teller, welcher im Spiegel mit einem Blumenkorb, am Rande mit gutem Behangmuster nach Nürnberger Art, in lebhaftem Blau, dunklem Manganviolett, Citrongelb, Grün und blassem Ziegelroth bemalt und mit R & B, d. h. Reichard und Behling, sowie einem L (Maler) bezeichnet ist, ca. 1750.

Fayencen von Münden in Hannover.

Im Jahre 1732 legte der Mündener Landdrost Carl Friedr. von Hanstein auf dem bei Münden belegenen Steinberge eine Töpferei und Pfeifenfabrik an, aus denen im Jahre 1746 eine „Fayencerie" hervorging, welche 1757 in die Nähe der Stadt verlegt wurde, nachdem ihr bereits am 20. Juni 1755 ein ausschliessendes Privileg für Münden und Umgegend gewährt worden. Als der Gründer 1775 starb, wurde sie von dessen Sohn, dem Oberhauptmann Joh. Carl Friedr. von Hanstein erweitert und später auf die Herstellung des „sogenannten englischen Steinguts" ausgedehnt. Nach des zweiten Besitzers Tode i. J. 1797 ging die Fabrik auf dessen Sohn Ernst Carl Friedrich Georg

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

von Hanstein über, welcher sie jedoch i. J. 1806 verkaufte. Als der Käufer, der pensionirte Hauptmann Falckmann, die Kaufsumme (32,000 Thaler) nicht aufbringen konnte, trat der in London ansässige Kaufmann I. B. Hack als Käufer auf, ohne jedoch selbst den Betrieb zu übernehmen. Verwandte Hack's, welchen dieser die Fabrik zur Deckung von Forderungen an ihn überwiesen hatte, überliessen den Betrieb an den Kaufmann Wüstenfeld. Später wurde dieser Eigenthümer des Unternehmens und führte es bis zum Anschluss Hannovers an den Zollverein (1854) fort.



Teller von Fayence, mit Netzrand, bemalt in Manganviolett und Grün. Münden, Mitte d. 18. Jahrhdts. Durchm. 22½ cm.

Die Blüthezeit der Mündener Fabrik fällt schon in die Zeit ihres Begründers, über den sein Nachfolger, wie von J. Focke mitgetheilt worden, i. J. 1786 klagt, dass „sein seliger Vater verschiedene theure Stücke und feine Waaren habe machen lassen, die ihm, ohne sich zu verinteressiren, zur Last ständen". Um diese Zeit scheint der zweite Besitzer sich mehr der Herstellung kurrenter Ware zugewendet zu haben, welche ihren Absatz hauptsächlich nach Norden fand. Ein von C. A. v. Drach veröffentlichtes Preisverzeichniss aus demselben Jahre lässt auf eine beträchtliche Zahl von Modellen schliessen, aber wegen der geringen Preise vermuthen, dass es sich nur um gewöhnliche, wenig decorirte oder grobe Waare handelt. Als theuerste Stücke figuriren ein Tischblatt zu 5 Thalern, eine Terrine zu 2 Thalern 10 Albus, ein Punschnapf und ein ovaler Milchzober zu 2 Thalern. Ein grosser Blumenkrug mit 2 Henkeln kostet nur 8 Albus (¼ Thaler). Netzvasen, wie Münden sie in seiner Blüthezeit anfertigte, werden nicht erwähnt. Diese Netzvasen und Punschkummen, welche sich wie jene durch die häufige Anwendung netzartiger, an den Kreuzungspunkten mit Blümchen besetzter Durchbrechungen auszeichnen, gehören zu den auffälligsten Erzeugnissen Mündens. Das Netzwerk findet sich an den Rändern vieler Teller und Schüsseln und umgiebt, leicht und frei gearbeitet, nur am Fuss und Henkel ansetzend, den glatten Körper der Vasen. Bisweilen ist es durch bemalte Kartuschen in Rocaille-Einfassungen unterbrochen. Diese nur von wenigen anderen Fabriken in gleicher Vollkommenheit hergestellten Netzvasen wurden so angefertigt, dass die netzförmige Hülle und die feste innere Vase jede für sich geformt, dann die erstere durch einen senkrechten Schnitt geöffnet, wie ein Futteral stehend auseinander-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

geklappt und nach dem Hineinschieben der letzteren wieder geschlossen wurde. Die meist im Scharffeuer decorirten Mündener Fayencen lassen eine kräftige Anwendung des Blau, der wichtigsten und schönsten aller Scharffeuerfarben, vermissen. Manganviolett und ein mattes Grün herrschen vor, daneben erscheinen untergeordnet Gelb und Blau. Bisweilen wird durch ausschliessliche Anwendung von Grün und Manganviolett eine sehr feine coloristische Wirkung erzielt. So, nur zweifarbig, kommen gut gezeichnete decorative Blumen nach Meissener Art vor. Für die Figuren- und Landschaftsmalerei reichten die künstlerischen Kräfte nicht aus, obwohl man sich öfters auch hierin versucht hat.

Der Steingut-Fabrikation, welche auch hier die Fayence verdrängte, wurde von der besseren englischen Waare starker Wettbewerb bereitet. Zur Zeit der Kontinentalsperre soll sie jedoch während einiger Jahre einen grossen Aufschwung genommen haben; 1813 soll für 20 000 Thaler und in einem anderen Jahr gar für 30 000 Thaler Waare abgesetzt worden sein, was aber nicht zu dem beglaubigten finanziellen Rückgang des Unternehmens um jene Zeit stimmt.

Als Marken kommen am häufigsten vor drei, den drei Halbmonden des Hanstein'schen Wappens entsprechende (oder ein M.

Mündener Fayencen.

Netzvase, auf den Kreuzungen blaue Vergissmeinnicht, auf dem Deckel eine manganviolette Rose mit blassgrünen Blättern. Marke: Die drei Halbmonde und P.

Ovale Schüssel mit Netzrand, auf den Kreuzungen blaue Vergissmeinnicht: im Spiegel vierfarbiger Blumenstrauss. Marke: Die drei Halbmonde und E.

Zwei Teller mit Blumen in Manganviolett und Grün. (S. Abb. S. 353.) — Ovale Schüssel mit Griffen, ebenso bemalt. — Helmförmige Wasserkanne, ebenso bemalt. Marke dieser Stücke: Grünes M.

Netzvase, auf den Kreuzungen manganviolette Blümchen; im Netzwerk drei Rococo-Kartuschen mit Landschaften in Manganviolett und Grün. Ohne Bez.

Teller mit Netzrand; auf den Kreuzungen blaue Vergissmeinnicht. Im Spiegel ein gekrönter Schild mit einem von einer Hand aus Wolken gehaltenen Anker, dahinter Krummstab und Schwert; umgeben von der Inschrift „Vivat Ludovica supernae anchora spei veni firmata", in welcher ausgezeichnete Buchstaben, als römische Zahlzeichen addirt, die Jahrzahl 1782 ergeben. Ueber dem Wappen „Die Hoffnung machet nicht zu schanden. Röm. C. 5 v. 5."; daneben: „Das Untertheil" [scl. des Ankers] — „Der Schiffer Heil."; darunter: „Louisens Wohlfahrt gleicht den Segeln, die auf dem Ancker sicher stehn; denn ihre Hoffnung folgt den Regeln, die nur auf Gottes Beystand sehn." Marke: Gelbes M.

Von geringerer Bedeutung als die Mündener Fabrik war die Fayence-Fabrik, welche ungefähr um dieselbe Zeit von dem hannoverschen Minister Rudolf Johann von Wrisberg in Wrisbergholzen unweit von Hildesheim begründet wurde. Von ihren Erzeugnissen ist wenig bekannt. Vorzugsweise wurde die Blaumalerei gepflegt, wobei u. A. Behangmuster in der Art der Rouen-Fayencen angewendet wurden. Den Uebergang zur Muffelfarben-Malerei scheint Wrisbergholzen ebensowenig wie Münden mitgemacht zu haben.

Terrine von Fayence mit dem Marschalck'schen Wappen in Blaumalerei; Vielstich'sche Werkstatt in Lesum, 1773. Höhe 29 cm.

Fayencen von Vegesack und Lesum (Unter-Weser).

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Drei Bremische Bürger, die Kaufleute Joh. Christoph Mülhausen, Diderich ter Hellen und Wilhelm ter Hellen oder Torhellen gründeten im Jahre 1750 in Aumund bei Vegesack eine „Pottbeckerey, Zuckerform- und Porzellainfabrik", als deren Werkmeister Joh. Christoph Vielstich aus Braunschweig angestellt wurde, welcher von 1748—50 als Gesell bei dem Hamburger Töpfermeister Henning Dettleff Hennings gearbeitet hatte. Nachdem Müllhausen im Jahre 1755 gestorben war, verkauften die Torhellen im Jahre 1757 die bankerotte Fabrik.

Ein Erzeugniss dieser Fabrik ist die Butterdose in Form einer auf einem weissen Teller festliegenden, in den natürlichen Farben bemalten Melone mit der Marke M. T. T., den drei Anfangsbuchstaben der Namen der Gründer.

Der Käufer der Fabrik, Albrecht d'Erberfeldt zu Bremen, vermochte trotz Anstellung eines Strassburger Meisters und schwäbischer Arbeiter keine Erfolge zu erzielen und gab die Herstellung von Fayencen nach wenigen Jahren auf. Einer seiner Meisterknechte Namens Kirch ist wahrscheinlich derselbe Kirch, welcher im Jahre 1765 bei der Einrichtung der Fayence-Fabrik zu Kellinghusen in Holstein mitwirkte.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Nach vierjähriger Wirksamkeit in der Aumunder Fabrik liess sich deren Werkmeister Johann Christoph Vielstich in Lesum nieder. Er machte, nachdem das d'Erberfeldt'sche Privileg im Jahre 1761 verfallen war, anfangs gute Fortschritte und setzte nach einer vorübergehenden Stockung im Jahre 1773 sein Geschäft bis an sein Lebensende 1794 fort. Vielstich fabricirte ausser der Irdenwaare und den gewöhnlichen Gebrauchsgeschirren: Tischplatten, Schreibzeuge, Potpourris, Melonenbutterdosen, Fruchtkörbe, weisse und couleurte Figuren, Wandfliesen und Oefen, letztere braun, schwarz und „gemarmelt" oder weiss mit Blaumalerei.

Aus seiner Fabrik stammt die S. 355 abgebildete blau decorirte Terrine mit dem Marschalck'schen Wappen. Auf deren Anfertigung bezieht sich wohl eine Notiz vom 16. März 1773 in dem erhaltenen Vielstich'schen Geschäftsbuche „an Herrn Hauptmann von Mahrschal vor den Herrn Hauptmann von Döcken eine Punschbohlö mit Wapen zum Preise von 2 Thlr. 24 Gr."

Mecklenburgische Fayencen.

In Mecklenburg hatte die Töpferkunst zur Zeit der Renaissance in glasirten Oefen und in kunstvollem Zierwerk aus gebranntem Thon für den Schmuck von Fassaden Bedeutendes geleistet, dann aber war es von ihr still geworden und erst, als im 18. Jahrhundert der keramische Erfinderdrang seinen Gipfel erreichte, gab sie wieder einige Lebenszeichen, über welche wir Director F. Schlie nähere Mittheilungen verdanken.

Zu Anfang der sechziger Jahre ertheilte Herzog Friedrich dem Töpfer Appelstädt auf der „Vorstadt Schwerin" (Rostockerstrasse 24) ein Privileg auf die Anfertigung von „Fayencen oder unächtem Porzellan". Diese Fabrik ist von Appelstädt auf dessen Schwiegersohn Malm übergegangen und hat bis in unsere Tage bestanden. Aus ihr sind mancherlei Gefässe hervorgegangen, u. A. Suppenterrinen, deren Form derjenigen der damals üblichen zinnernen Terrinen nachgebildet erscheint. Neben der Blaumalerei, wie sie in den Streublümchen auf einer derartigen Terrine im Schweriner Museum erscheint, wusste Appelstädt auch andere Scharffeuerfarben anzuwenden, wie ebendort an einer grossen, als Deckelgefäss gestalteten violetten Traube mit grünen Blättern zu ersehen.

Ein zweiter Versuch wurde auf dem Gute Gross-Stieten bei Wismar gemacht, welches von 1743 bis 1759 in den Händen des ungarischen Oberstlieutenants Otto von Hagen war, aber in den fünfziger Jahren des Jahrhunderts von einem Kammerherrn von Bülow verwaltet wurde. Dieser schloss behufs Anlegung einer Porzellanfabrik einen Vertrag mit dem zugereisten Arkanisten Christoph Ludwig Chelii. Wenn es auch mit dem Porzellan nichts wurde, bezeugen doch einige, die Bezeichnung Gross-Stieten und den Namen des Chelii tragende Stücke, darunter sogar eine Gruppe nach Meissener Art, dass der Arkanist in der Herstellung von Fayencen bewandert war. In Folge von Streitigkeiten mit dem Kammerherrn entwich Chelii schon 1754 nach Wismar.

Was dort aus ihm geworden, ist nicht überliefert, ebensowenig ob die Porzellan- und Steingut-Fabrik, zu deren Anlage in Wismar der Rathsapotheker Franz Kindt und der Schiffsbaumeister Nils Ahsberg und Genossen am 12. September 1754 ein Privileg vom Rathe der Stadt erhielten, es zu Bränden wirklich gebracht hat.

Suppenterrine von Fayence, bemalt in Manganviolett, Grün, Gelb und wenig Blau. Rörstrand 1767. Länge der Unterschüssel 49 cm.

Schwedische Fayencen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Als nach dem Tode Karls XII. Schweden mit seinen Feinden Frieden geschlossen hatte, bemühten sich die Regierung und die Volksvertretung, dem während der langen Kriegsjahre gesunkenen Wohlstand des Landes durch die Förderung industrieller Unternehmungen aufzuhelfen. Holländische und englische Fabrikanten wurden in's Land gezogen und durch Staatsmittel und Privilegien gefördert. So geschah es auch durch Vermittelung des schwedischen Gesandten in Kopenhagen, Peter Adlerfelt, dem deutschen Fayencetöpfer Johan Wulf oder Wolf. Im Jahre 1725 traf dieser in Stockholm ein und bewies seine Kunst durch allerlei von ihm aus Kopenhagen mitgebrachte, sauber ausgeführte Gefässe mit blauen Malereien. Im folgenden Jahre verbanden sich zwanzig angesehene Stockholmer zu einer Actiengesellschaft für den Betrieb einer „Porzellan-Fabrik". Dieselben pachteten vom Staate die unweit der Hauptstadt belegenen Gebäude von Gross-Rörstrand, richteten dort die Oefen ein und erbaten i. J. 1728 unter Berufung auf einen im Monat August in Gegenwart des Königs als wohlgelungen erwiesenen ersten Brand die üblichen Privilegien, welche ihnen auch im Februar 1729 gewährt wurden. Bevor jedoch der Aufgabe, eine der Delfter durchaus vergleichbare Waare in regelmässigem Betriebe herzustellen, genügt werden konnte, vergingen noch etliche Jahre. Wolf bewährte sich nicht. Ein anderer Deutscher Christoph Conrad Hunger, welcher zuvor in Meissen und Wien als Vergolder und Emailleur gearbeitet hatte,

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

war schon i. J. 1728 berufen worden; doch auch dieser blieb nur bis 1733. Ihm folgte ein früherer Mitarbeiter Wolf's A. N. Ferdinand, diesem ein vierter Deutscher J. G. Taglieb, und diesem i. J. 1741 der Schwede Andreas Fahlström, welcher als Lehrling unter seinen Vorgängern ausgebildet worden war.

Gar zu gering darf man die Leistungen Rörstrands in seiner ersten Periode unter deutscher Leitung nicht anschlagen. Aus den von G. H. Stråle veröffentlichten Actenstücken ergiebt sich, dass schon im Sommer 1733 für über 4500 Kupferthaler fertige und für etwa vier mal so viel in Arbeit befindliche Waare, sowie Materialien für ein volles Betriebsjahr vorhanden waren, und erhaltene Stücke mit den Namen der deutschen Werkmeister lassen auf tüchtige Leistungen in Blaumalerei nach Delfter Art schliessen. Ein Inventar von 1734 zählt schon sehr mannigfache Gegenstände auf, die nahezu Alles umfassen, was in irgend einer anderen Fayence-Fabrik hergestellt wurde. Die angeblichen Enttäuschungen, über welche Klage geführt wurde, mögen sich daher erklären, dass man auch das „feine" d. h. echte Porzellan, für welches man schon 1735 ein Patent erwirkte, herstellen wollte, was freilich noch in langen Jahren, auch unter Fahlström's Leitung nicht gelang. Unter diesem behielten die in der Regel mit „Stockholm" und allerlei auf die Maler deutenden Buchstaben, oft auch mit der Jahreszahl bezeichneten Fayencen von Rörstrand noch die Delfter Weise bei. Auch Behangmuster nach Rouener Art treten auf, und als eine glückliche Neuerung die Verzierung mit aufgesetztem Weiss auf kleisterblauer Glasur in Verbindung mit der Blaumalerei.

Die zweite Periode Rörstrands beginnt mit der Bildung einer neuen Gesellschaft i. J. 1753. Einer der Gesellschafter, Elias Magnus Ingman, liess sich in Rörstrand nieder, beseitigte den unter Fahlström eingerissenen Schlendrian und hob die Fabrikation so nachdrücklich, dass ihr Jahreserzeugniss sich 1755 schon auf 200 000 Kupferthaler belief. Er starb, inzwischen unter dem Namen Nordenstolpe in den Adelsstand erhoben, i. J. 1773 als alleiniger Besitzer Rörstrands. Dieses ging auf seinen Sohn gleichen Namens über, welcher durch Kauf auch die zweite Stockholmer Fabrik Marieberg an sich brachte, aber die Herstellung von Fayencen in Rörstrand bald zu Gunsten der Fabrication von Steingut nach englischer Art einschränkte und endlich aufgab. Seine Erben verkauften die so herabgekommene Fabrik i. J. 1797.

In den ersten Jahren der Ingman-Nordenstolpe'schen Periode unterscheiden sich die Erzeugnisse Rörstrands noch nicht wesentlich von denjenigen seiner früheren Periode. An Stelle der Chineserien und der Behangmuster tritt das Rococo-Ornament in den Vordergrund; mager und unverstanden füllt es die Mitte vieler Teller mit geistlosen Motiven. Glücklicher wär der Einfluss der blumigen Richtung des Rococo. Schon i. J. 1759 ist der neue Geschmack in Rörstrand zum Durchbruch gelangt. Die Blaumalerei herrscht nicht mehr allein; viele der feineren Stücke zeigen bunte Blumenmalereien in Muffelfarben über der Glasur, Füsse und Griffe, die bewegten Formen oder die Astbildungen, welche das Rococo liebte, und die Deckelknäufe erhalten die Gestalt von Früchten oder Blumen. Um das Jahr 1770 hat dieser Geschmack den älteren völlig verdrängt; da die Muffelfarben, besonders das schwierige Roth, nicht immer gelingen mochten, wandte Rörstrand um diese Zeit eine nur ihm

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

eigene Farbenzusammenstellung an. Ein blasses Manganviolett an Stelle des Roth, ein trübes Gelb-Grün, ein reines Citronengelb, daneben in mässiger Verwendung ein reines helles Blau sind die wenigen Farben, mit welchen Rörstrand viele seiner Blumenmalereien ausführte und die plastischen Rococo-Schnörkel seiner Gefässe und Leuchter höhte. Auf der nicht rein weissen, leicht in's Grüne oder Rothe spielenden Glasur gut gestimmt, zeichnet diese Bemalung die Rörstrand-Fayencen vor anderen auffällig aus.

Schon seit Jahrzehnten wurden in Rörstrand Fayencen hergestellt, bevor die Gründung der anderen schwedischen Manufactur zu Marieberg durch Johann Eberhard Ludwig Ehrenreich, den Zahnarzt des Königs, angeregt wurde. Wieder bildete sich zu diesem Zwecke eine Gesellschaft, deren Hauptstütze der einflussreiche Gouverneur des Kronprinzen, späteren Gustavs III., Baron Karl Friedrich Schäffer war. Zu Marieberg im Gebirg unweit der Hauptstadt liess die Gesellschaft i. J. 1758 Werkstätten und Oefen erbauen. Als Ziel verfolgte man hier die Herstellung des echten Porzellans, doch beschränkte man sich, als eine Feuersbrunst die ersten Anlagen zerstört hatte, auf die Fayencen. Wieder ist es ein Deutscher, der seit 1757 in Rörstrand beschäftigte Johann Buchwald, welcher den Betrieb als Töpfermeister einrichtete. So rasch brachte Ehrenreich die Anstalt in Schwung, dass schon i. J. 1760 130 Arbeiter, 1762 248 Arbeiter und 6 Zeichner für die Fabrik beschäftigt wurden und im Jahre 1766 der Werth der Production auf 200 000 Silberthaler stieg. Trotzdem trat Ehrenreich im selben Jahre von der Leitung zurück; aus welchen Gründen ist nicht aufgeklärt. Ein Jahr später begegnen wir ihm in Stralsund, dessen Fayence-Fabrik er bald zu ausserordentlicher Blüthe erhob.

Ehrenreich's Nachfolger war der Franzose Pierre Berthevin, welcher seine Schule in einer französischen Porzellanfabrik durchgemacht hatte. Er knüpfte in Marieberg ganz an die Leistungen seines Vorgängers an; denn was von dort entstandenen Weichporzellanen ihm zugeschrieben werden könnte, ist von geringer Bedeutung. In Folge der Ungunst der allgemeinen Geschäftslage sank die Production Mariebergs jetzt rasch auf die Hälfte ihres Werthes und 1769 wurden nur noch 90 Arbeiter beschäftigt. Im selben Jahre trat Berthevin zurück, um bald nachher in der Frankenthaler Porzellan-Fabrik aufzutauchen. In Marieberg ersetzte ihn ein in Rörstrand ausgebildeter Dreher, Heinrich Stén, welcher die Leitung bis zum Verkauf der Fabrik an den Besitzer Rörstrands, Nordenstolpe, i. J. 1782 behielt. Nach dieser Zeit bereitete auch hier wie dort die Herstellung des englischen Steingutes der Fayence ein Ende. Nochmals übernahm hierbei ein Deutscher, Philipp Andreas Schirmer, die Oberleitung. Zuvor schon hatte man seit 1780, unter Mitwirkung des Franzosen Jacques Dortie echtes Porzellan hergestellt. Der Verfall der Fayence-Fabrik war nicht mehr aufzuhalten; 1788 stellten die Nordenstolpe'schen Erben auch hier den Betrieb ein; 1796 wurden die Liegenschaften an die Stadt Stockholm, die Fabrikbestände zugleich mit der Fabrik zu Rörstrand an B. R. Geijer verkauft.

Die in der Regel mit den drei Kronen des schwedischen Wappens oder einem verbundenen M und B, den Buchstaben der Maler und den Daten bezeichneten Fayencen von Marieberg verfolgen in Modellen und Malereien die schon früher von Rörstrand eingeschlagene Richtung der

Im neunten Zimmer. (Viertes der 4. Südseite.)

Strassburger Fayencen. Ihre Erfolge sind wechselnde und unter allen übrigen Fayence-Fabriken giebt es keine, deren Farben so geringe Einheitlichkeit zeigen. Bald gelingt es, das schöne Karminroth Strassburgs auf einer milchweissen Glasur so täuschend nachzuahmen, dass man ohne die Marke eine elsässische Fayence zu sehen meint; bald erscheint das Roth als ein sehr blasses Rosa, dabei das Grün als ein helles Gelbgrün, beide von gefälliger Wirkung; bald nimmt das Roth einen violetten Ton an; nie jedoch tritt, wie bei Rörstrand, an seine Stelle das Manganviolett. In den Modellen folgt man noch mehr den Meissener Vorbildern; so auch in der Anwendung plastischer Blumen- und Fruchtzweige, welche die Fuss- und Deckelgriffe bilden oder die ganzen Vasen schwerfällig umranken. Auch in Figuren versucht man sich, jedoch mit geringem Glück, da die dicke Emailglasur die Formen allzusehr abstumpfte. Unter den Malern der Ehrenreich'schen Zeit ragen der Däne Heinrich Frantzen und dessen Sohn Johann Otto hervor.

Fayence-Terrine, bemalt in bunten Muffelfarben, das Wappen vorgedruckt; aus dem Service des Barons de Breteuil. Marieberg, 1768–69. Durchm. d. Schüssel 53 cm.

Unter Berthevin's Leitung wurde in Marieberg, hier zuerst auf dem Festlande, die englische Erfindung des Ueberdruckens von Kupferstichen auf glasirtes Geschirr eingeführt. Nach schwedischer Annahme wurde dieses Verfahren nicht den Engländern entlehnt, sondern von dem Marieberger

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Fayencemaler Andreas Stenman selbstständig erfunden. Mit dem neuen Verfahren decorirt wurde unter Anderem das grosse Tafelservice, welches der bei der Fabrik auch geschäftlich betheiligte französische Gesandte in Stockholm Baron Le Tonnelier de Breteuil daselbst mit seinem Wappen bestellt hatte.

Fayencen von Rörstrand unter den deutschen Werkmeistern und Andreas Fahlström 1727—1753.

„Frukostbrika", Vorkostschale, mit einer Vertiefung in der Mitte und sechs am Rande, in der Mitte Blumenkörbe, an den Rändern Behangmuster mit Früchten in Blaumalerei, bez. Stockholm, bemalt von Joakim Silfverskong (J. S.)

Fayencen von Rörstrand unter Nordenstolpe 1753—1773.

Teller, kleisterblaue Glasur mit aufgesetztem Weiss und dem strahlenden Nordstern in Blaumalerei, bez. Stockholm 31. Mai 1759; bemalt von Joakim Silfverskong (S). — Teller mit dem gekrönten F. A. des von 1751—71 regierenden Königs Adolf Friedrich, bez. Rörstrand 20. Mai 1763; bemalt von N. Fernberg (F). — Teller mit kleisterblauer Glasur und Blaumalerei, Rococo, bez. Rörstrand, 27. März 1766, bemalt von P. B. — Schüsseln ähnlicher Art vom 12. Mai 1767 und 16. Juni 1770. — Suppenterrine: Rococo, bemalt in Manganviolett, Grün, Gelb und wenig Blau, als Deckelknauf ein Apfel, bez. Rörstrand, 21. Juli 1767, bemalt von Carl Boivie (C. B.), dazu die Schüssel und der Saucenguss vom 26. Mai 1767. (S. d. Abb. S. 357 u. 361). (Geschenk von Frau C. Blanquet Wwe.) — Leuchter, Rococo, ähnlicher Decor, bez. Rörstrand, 11. Juni 1767, bemalt von Erik Löfström. (E. L.) — Teller, mit Streublumen in denselben vier Farben, vom 20. Juni 1770, bemalt von demselben (L).

Fayencen von Marieberg unter Ehrenreich. 1758—1766.

Grosse Schüssel, Rococo, mit bunten Blumen bemalt von Johan Widman. (J. W.) Ohne Jahr. — Terrine mit Schüssel, Rococo, bemalt in Grün, Roth, Gelb; auf dem Deckel ein Rebhuhn über Gemüsen. Ohne Jahr. — Anbietplatte, mit Asthenkeln und bunten Blumen, bemalt von Johan Widman. (J. W.) 25. Januar 1766.

Fayencen von Marieberg unter Berthevin. 1766—1769.

Teller mit kleisterblauer Glasur, blauen Blumen und aufgesetztem Weiss, vom 4. Mai 1768. — Grosse Suppenterrine nebst ringförmiger Unterschüssel, bemalt mit bunten Streublumen und dem vorgedruckten, bemalten Wappen des Baron le Tonnelier de Breteuil; als Griffe Rüben, als Knauf Muschel und Schilf; die Terrine vom 7. Nov. 1768, die Schüssel v. 13. Jan. 1769 (letztes Datum unter Berthevin's Leitung). (S. Abb. S. 360).

Saucenguss von Fayence, zu der S. 357 abgebildeten Terrine gehörig. Rörstrand 1767. Höhe 11 cm.

Fayencen von Stralsund.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Stadt Stralsund, einst ein angesehenes Glied der Hansa, hatte im dreissigjährigen Kriege ihre evangelische Freiheit gegen die Wallensteiner mannhaft behauptet. Später in wechselndem Besitz des Grossen Kurfürsten und der schwedischen Krone, blieb das vielumstrittene Stralsund von 1720 bis 1814 unter schwedischer Herrschaft und wurde erst 1815 von Dänemark, dem die Stadt im Kieler Frieden zugefallen war, an Preussen abgetreten. In ihre schwedische Zeit fällt das Entstehen und Vergehen ihrer Fayence-Fabrik.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts lagen Hunderte von Bauplätzen inmitten der Stadt wüst, da es der durch die Kriege verarmten Einwohnerschaft an Mitteln zum Neubau und zur Zahlung der Grundbuchschulden gebrach, wodurch auch die wenigen Wohlhabenden und selbst die Kassen der milden Stiftungen in den Nothstand mit hineingezogen wurden. In dieser Zeit der Noth versuchte der Kammerrath von Giese, ein reicher Armeelieferant der schwedischen Krone, durch gewerbliche Unternehmungen der verarmten Stadt aufzuhelfen. Eines dieser Unternehmen war die Fayence-Fabrik, welche derselbe im Jahre 1757 in eigens dafür errichteten Gebäuden an der Tribseerstrasse begründete. Die Entdeckung eines vorzüglichen Thones auf Hiddensee, welches dem Kammerrath gehörte, gab dazu den Anstoss. Von dort konnte der Thon, nachdem er in grossen Schlammkästen gereinigt worden, zu Schiff nach Stralsund gebracht werden. Auf die Erbauung der Fabrik mit ihren drei Hauptgebäuden, etlichen Nebengebäuden und zwei Brennhäusern soll von Giese nicht weniger als 50 000 Thaler verwendet haben. Von dem Umfang der Anlage zeugt, dass der grösste Ofen mit seinen 810 Kokern auf einmal 6480 Teller glattes Geschirr, der kleinere mit 424 Kokern 3392 Teller aufnehmen konnte. Die zum Betriebe nöthigen Dreher, Former, Maler und Brenner wurden von auswärts verschrieben, zumeist wohl aus den Fabriken zu Stockholm.

Nach den ersten misslungenen Versuchen nahm die Fabrik rasch einen bedeutenden Aufschwung. Sie konnte bald mit den Leistungen Rörstrands und Mariebergs in deren Blüthezeit um so erfolgreicher wetteifern, als der verdienstvolle Begründer der letztgenannten Manufactur nach Stralsund übersiedelte und die Leitung der Giese'schen Fabrik übernahm, ob als Pächter oder Theilhaber ist nicht aufgeklärt. Jedenfalls war Ehrenreich nicht einfacher Director, sondern auch mit eigenen Mitteln betheiligt, wie aus den nach Giese's Tod ausgetragenen Streitigkeiten erhellt. Welche Bedeutung dem aufblühenden, zahlreiche Hände beschäftigenden Unternehmen von den Behörden beigemessen wurde, erhellt daraus, dass die vier Klöster der Stadt für jene Zeit erhebliche Summen dem Herrn von Giese und dem Hofrath Ehrenreich zur Aufrechterhaltung des Betriebes darliehen, und sogar die Landstände dem Letzteren unter Zustimmung von Giese's mit einer Anleihe von 6500 Thalern behülflich waren.

Auf der Höhe ihrer Entwickelung angelangt, wurde die Fabrik durch das Auffliegen des Pulverthurmes beim Triebseer Thor am 12. Dec. 1770 schwer betroffen. Die Baulichkeiten wurden erheblich beschädigt, Modelle und fertige Waaren zertrümmert. Von diesem Schlage konnte die Fabrik sich nie mehr recht erholen, obwohl auch später noch ausge-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

zeichnete Fayencen, Prachtstücke der Technik, aus ihr hervorgegangen sind. Wie aus einem Schreiben von Giese's an den Senat von Stralsund vom 21. Dec. 1772 erhellt, fallirte damals Ehrenreich. Trotzdem scheint er die Fabrik nicht verlassen zu haben. Dem unermüdlichen Giese gelang es, den Betrieb aufrecht zu erhalten und nicht nur den Bedarf von Schwedisch-Pommern und Rügen nahezu völlig zu decken, sondern auch nicht unerhebliche Mengen auszuführen. Im Jahre 1780 z. B. wurden gar keine Fayencen, 1781 deren nur für 62 Thaler eingeführt; dagegen wurden im ersteren Jahre noch für 3298 Thaler, im zweiten für 1626 Thaler ausgeführt. Diese Zahlen fallen aber in eine Zeit des Sinkens der Fabrik. Als ihr Schöpfer i. J. 1780 gestorben war, wurde den Erben die Fortführung durch den Prozess erschwert, welchen die Landstände wegen des dem Ehrenreich gewährten Darlehens gegen sie anstrengten. Als 1785 ein Vergleich zu Stande kam, war die Lebenskraft des Unternehmens schon am Ende. Der Betrieb wurde eingestellt und erst wieder aufgenommen, als die Landesregierung und der Rath der Stadt, welche das Unternehmen zu erhalten wünschten, dem letzten technischen Leiter desselben, Carl, als er die Fabrik käuflich übernahm, die alten Capitalien belassen und ein neues Darlehen zu 2½ Procent Zinsen gewährt hatten. Auch dies half nicht. Die Herrschaft der Fayence war vorüber, und schon im April 1788 stand die Fabrik nochmals still. Die Landstände liessen zur Sicherung ihrer Forderungen die Gebäude und Vorräthe unter Siegel legen, im nächsten Jahre jedoch den Betrieb unter der Leitung von landständischen Beamten für ständische Rechnung wieder aufnehmen, aber ohne Erfolg; im Jahre 1792 stockte die Eabrik zum dritten Male; Gebäude und Inventar wurden verkauft.

Die Leistungen Stralsunds sind, was die Menge, Mannigfaltigkeit und Güte der Fayencen betrifft, sehr ansehnliche gewesen. Zu einem selbstständigen, führenden Geschmack hat sich die Fabrik aber nicht aufgeschwungen; sie blieb zunächst von dem in Marieberg herrschenden Geschmack abhängig, sowohl was die Formen der Vasen und ihrer mit Figuren oder Thieren ausgestatteten Sockel und die häufige Anwendung frei aufliegender Blüthenzweige, wie das Schwanken in den Farben betrifft.

Grosse Potpourri-Vase, ohne Deckel 75 cm hoch; bemalt mit einer schwarzen Gebirgslandschaft in Kupferstichmanier; an dem vielfarbigen Rocaille-Sockel vollrunde Figuren: Venus, von Amoretten bedient, am Rande einer Muschelschale, in deren Vertiefung eine Landschaft vielfarbig gemalt ist. Bez. 1774 April 21 mit der aus einer Pfeilspitze (? den drei Kreuzesnägeln) des Stadtwappens von Stralsund gebildeten Fabrikmarke, dem E. Ehrenreichs und dem W. B. des schwedischen Malers Johan Wahlbom. (Aus dem Vermächtniss der Frau Magdalene Hülsz, geb. Johannsen.)

Gehäus für eine Taschenuhr, aus vielfarbig bemaltem Muschelwerk. Leuchter mit Blaumalerei. — Beide bezeichnet.

Fayencen von Kopenhagen.

Nach C. Nyrop wurde die erste, in der dänischen Hauptstadt auf einem von König Friedrich IV. überwiesenen Bauplatz in der grossen Königstrasse auf gemeinschaftliche Rechnung von fünf Theilhabern begründete, „Fabrik für Delfter Porzellan“ oder „holländisches Steinzeug“ am 21. December 1722 mit einem 30 jährigen Privileg gegen die Herstellung blauweisser Fayencen in anderen Fabriken geschützt. Ihr erster Meister

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Johan Wolf siedelte schon i. J. 1725 nach Stockholm über, um dort die Rörstrander Fabrik einzurichten. Ihm folgte Peter Wartberg, diesem schon im nächsten Jahre Ærebo, endlich i. J. 1727 der Deutsche Johan Ernst Pfau, unter dessen bis zum Jahre 1749 währenden Leitung die Fabrik sich gut entwickelte, ohne jedoch von der Blaumalerei zu der um diese Zeit von vielen anderen Fabriken eingeführten Malerei mit bunten Muffelfarben überzugehen. Das J und P des Meisters wurde wie C. Nyrop vermuthet und J. W. Frohne behauptet, als Marke der Fabrik angenommen und auch nach Pfau's Abgang beibehalten. Das Privileg wurde i. J. 1742 auf nochmals 30 Jahre erstreckt. Unter Pfau's Nachfolger Christian Gierlöv, welcher zugleich Eigenthümer der Fabrik wurde, sinken deren Leistungen, die auch jetzt nicht über „ganz weisses, ganz blaues oder blau und weisses Porzellan" hinausgingen.

Pfau war im Allgemeinen holländischen und nordfranzösischen Vorbildern gefolgt. Seine Fayencen sind an dem dunklen, mit hellen Rissen durchzogenem Blau kenntlich; auch fehlt ihnen der frische Glanz, welchen die Delfter Fayencen durch das Ueberstäuben mit Schmelzpulver erhielten. Unter Gierlöv wandte man sich mehr den Mustern zu, welche damals von Meissen ausgingen und in dem Zwiebelmuster ihren typischen Ausdruck fanden. Auffällig sind in seinen Malereien die schweren dunkelblauen, von weiss ausgesparten Adern durchzogenen Blätter.

Im Jahre 1753 ersteht der Gierlöv'schen Fabrik eine Konkurrenz in der von dem Hofbaumeister Jacob Fortling zu Kastrup auf der Insel Amager errichteten Fabrik. Fortling lässt aus Grenzhausen sachkundige Männer (Peter Remy und Jacob Wortmann) kommen und i. J. 1754 hält sich, von Fortling berufen, auch Joseph Adam Hannung, welcher damals noch nicht die Strassburger Fabrik seines Vaters übernommen hatte, kurze Zeit in Kopenhagen auf. Sein Besuch scheint jedoch ohne Einfluss auf die Fabrikation geblieben zu sein. Am 27. Juni 1755 erhält auch Fortling ein Privileg zur Herstellung „aller Arten Steinzeug und Porzellan mit Ausnahme des Delfter Porzellans", d. h. des blauweissen, welches Gierlöv vorbehalten blieb. Im selben Jahre trat der Strassburger J. G. Richter in die Fabrik ein, die nun so guten Fortgang hatte, dass Fortling 1760 auch die Leitung des „echten Porzellanwerkes" erhielt. Aber schon 1761 starb Fortling; nur wenige Jahre konnte seine Wittwe den Betrieb fortsetzen, und nach wiederholtem Besitzwechsel ging die Fabrik gegen Ende des Jahrhunderts ein. Um dieselbe Zeit war auch die Fabrik in der grossen Königstrasse in Verfall gerathen, so dass ihr Privileg schon 1770 aufgehoben wurde. Die Erzeugnisse der Kastruper Fabrik sind noch nicht sicher nachgewiesen.

Kopenhagener Fayencen aus der Fabrik in der grossen Königstrasse.

Schüssel mit guter Blaumalerei in Delfter Art, bez. mit der dem Pfau zugeschriebenen Marke und H 6 oder G?).

Suppenterrine, mit belebten Landschaften und Theetischplatte mit dem von Rumohr'schen Wappen in Blaumalerei, 1772. Beide bez. mit der angeblichen Marke Pfau's und C. B.

Futter- u. Wassernapf für einen Vogel.

Teller mit der Chiffre König Friedrich's V. (1746—66).

Suppenterrine, Marke B., und herzförmige Schale, mit chinesischen Pflanzen in Blaumalerei.

Schleswig-Holsteinische Fayencen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Das Gründungsfieber, welches um die Mitte des 18. Jahrhunderts aller Orten in Deutschland zur Einrichtung von Porzellan- oder Fayence-Fabriken reizte, ergriff auch die schleswig-holsteinischen Lande. Von diesen gehörte damals Schleswig zur dänischen Krone, während der grössere Theil von Holstein als „gottorp'scher Antheil" unter dem in Kiel residirenden Herzog Karl Peter Ulrich stand, welcher bekanntlich 1762 als Peter III. den russischen Thron bestieg. Im Jahre 1767 ging jedoch der Antheil des Hauses Gottorp an Holstein durch einen i. J. 1773 ratificirten Tauschvertrag auf Dänemark über, und so ward ganz Schleswig-Holstein dem Scepter des Königs Christian VII. von Dänemark unterthan.

Zur Herstellung von Porzellan kam es nirgends. Als urkundlich erste Fayence-Fabrik des Landes erscheint die im Jahre 1755 zu Schleswig begründete; ihr folgt alsbald die Fabrik zu Eckernförde; mit dem reichen Erbe dieser wirthschaftet die bedeutende Kieler Fabrik und auf letztere folgt die nicht minder leistungsfähige Fabrik zu Stockelsdorff bei Lübeck. In Kellinghusen erblühte eine mehr die bäurischen Bedürfnisse befriedigende Fayence-Industrie, welche vielleicht noch zurückreicht hinter die Anfänge Schleswigs und noch in vollem Betriebe stand, als zu Anfang des 19. Jahrhunderts alle übrigen Werkstätten schon wieder eingegangen waren. In Rendsburg wurde neben echter Fayence das weisse englische Steingut und schwarze Wedgwood-Waare erzeugt. In Flensburg versuchte man es mit der Fayence, ohne es den übrigen Fabriken des Landes darin gleichthun zu können. In Plön wurden Oefen angefertigt. In Oldesloe kam man über vereinzelte Versuche nicht hinaus. Altona betheiligte sich in bescheidenem Maasse an der Herstellung jener Fayence-Oefen, deren kunstvolle Gestaltung und Bemalung der Stadt Hamburg einen Ehrenplatz unter den Stätten deutscher keramischer Kunst im 18. Jahrhundert sichert.

Fayencen von Schleswig.

Die Geschichte dieser ältesten Fayence-Fabrik des Landes beginnt mit einem am 29. November 1754 an die königliche Regierung gerichteten Bittgesuch des Ludewig von Lücke. Dieser will, um sich für eine ihm vom Könige Friedrich V. von Dänemark ausgesetzte Pension dankbar zu erweisen, „seine erlernte Kunst und Wissenschaft in Schleswig weiter fortsetzen und zu solchem Zwecke eine Fabrique von echter und unechter Porcelaine anlegen". Er hofft hierfür Kapitalisten zu gewinnen und will „ihnen ohne einiges Gehalt dienen, die Direction der Fabrique führen". Die Privilegien, welche er für diese erbittet, sind Steuerfreiheit der Fabrik und der daselbst beschäftigten Künstler und Handwerker, Militärfreiheit derselben, Stempelfreiheit der in Anlass der Fabrik geschlossenen Contracte; Zollfreiheit für ihre Erzeugnisse in des Königs Landen, Verbot der Einfuhr allen fremden Porzellans, ausgenommen des von der asiatischen Compagnie in Kopenhagen eingeführten, jedoch unter der Voraussetzung, dass die Production der in Schleswig zu gründenden Fabrik den Bedarf des Landes decke.

Diesem weit ausgreifenden Gesuch widerspricht am 11. März 1755 ein Bericht des Rathes der Stadt Schleswig, indem er das Vorhaben wohl als ein nützliches und auf alle Art und Weise zu unterstützendes Werk

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

anerkennt, aber doch ernstliche Bedenken gegen das Einfuhrverbot fremder Waare erhebt. Das allgemeine Wohl werde besser gewahrt, wenn eine Fabrik es durch hervorragende Güte, billigen Preis und ausreichende Menge ihrer Erzeugnisse dahin bringe, dass die auswärtigen Sachen von selber fernblieben. Die Einfuhr fremder, guter Waare, z. B. des holländischen, bremischen, pommerschen Steinzeuges, sei so zu sagen der sicherste Garant, dass der Herr von Lücke seine Fabrik auf der Höhe halten werde, während der Ausschluss jeder Concurrenz ihn leicht verführen möchte, das eine oder andere ausser Acht zu lassen, mithin das Publikum in einen heimlich schleichenden Schaden zu stürzen.

Weitere Gutachten höherer Instanzen suchen die Einwände des Raths abzuschwächen, und am 9. Mai 1755 wird dem Ludewig von Lücke das erbetene Privilegium ertheilt und ihm in den wesentlichen Punkten willfahrt, von dem Einfuhrverbot nur „vorläufig" Abstand genommen, bis die Fabrik zu Stande gekommen und mit einem zulänglichen Lager unverwerflicher Waare versehen sei. Er petitionirt nun weiter um Ueberlassung eines Bauplatzes für das Werkhaus sammt Brennofen gegen eine jährliche Recognition. Auch dieses Gesuch wird erfüllt, der Platz gegen eine Recognition von einem Reichsthaler jährlich überlassen, jedoch nicht an Lücke, sondern an den Bürgermeister Otte und den Kammerrath und Zollinspektor Rambusch, in denen wir die von Lücke gesuchten und gefundenen Kapitalisten zu sehen haben. Als solche begegnen uns einige Jahre später, als die übrigen Interessenten der Fabrik dieselbe dem genannten Rambusch verkaufen, neben drei Gebrüdern Otte noch ein Schmettow und ein G. A. F. von Adriani, welcher letztere auch schon i. J. 1756 als Käufer desjenigen, am Lollfuss belegenen Gebäudes erscheint, in welchem die Fabrik eingerichtet werden sollte, da man die Erbauung eines eigenen Hauses aufgegeben hatte.

Der Justizrath und Zoll-Inspector Joh. Rambusch, ein Thüringer von Geburt, welcher als Büchsenspanner in des Königs Dienste getreten war, übernahm 1758 die bis dahin mit ungenügenden Betriebsmitteln arbeitende Fabrik um den Preis von 3350 Thalern. Er bringt nun den Betrieb in besseren Schwung — von Ludewig von Lücke hören wir nichts mehr. Arbeiter aus Stralsund werden herangezogen, wie wir aus einer im Jahre 1765 gegen die Rendsburger Fayence-Fabrik angestrengten Klage über die Abjagung des Stralsunder Drehers und Formers Gisler erfahren. Ein am 6. März 1761 ertheiltes Privileg befreit die zur Fayence-Fabrikation erforderlichen Materialien vom Zoll und die Erzeugnisse der Fabrik — ausgenommen jedoch die blau und weissen Sorten — von den Einfuhrzöllen in Dänemark und Norwegen. Die Ausnahme dieses Privilegs erklärt sich dadurch, dass damals in Kopenhagen selbst die Fabrikation von Fayencen mit Blaumalerei, und zwar nur mit solcher, betrieben wurde. Das ganze Lücke'sche Privileg wird erst am 7. Juni 1768 auf Rambusch übertragen, und als derselbe i. J. 1773 gestorben war, auf dessen Sohn, den Commerzrath und Hardesvogt Friedrich Vollrath Rambusch.

Zuvor schon war das i. J. 1755 vorbehaltene Verbot erlassen worden. Eine Anerkennung der Schleswiger Fabrik im Besonderen sollte es jedoch nicht bedeuten, sondern es bezog sich nicht minder auf die inzwischen Schleswig vorausgeeilten Fabriken in anderen Orten des König-

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

reiches. Zuerst wurde, am 11. Februar 1768, die Einfuhr fremder Fayencen und ausländischen Steingutes verboten, dann am 10. April 1770 auch das Feilhalten und der Verkauf dieser Waaren, als Englischer, Friesischer, Stettiner, Delfter u. d. m., „wie immer sie Namen haben mögen, wie auch der Holländischen Wandsteine oder sog. Klinker" untersagt. Am 21. September 1775 wurde dies Verbot erneuert und die Strafe auf Konfiscation und Geldbusse im Werthe der Waare verschärft, auch dem Angeber besonderer Vortheil versprochen.

Nach zwanzigjährigem Besitz der Fabrik petitionirt der Commerzrath Rambusch i. J. 1794 um Verlängerung des Privilegs auf 20 Jahre. Der Magistrat von Schleswig rechnet dagegen vor, wie grosse Summen die Stadt schon durch die Privilegien der Fayence-Fabrik eingebüsst habe. Wieder nimmt der Statthalter die Partei des Bittstellers, — wir erfahren bei diesem Anlass, dass damals noch 18 Arbeiter beschäftigt wurden — und wieder erhält Rambusch das Privileg, aber erst am 6. Januar 1798 und nur auf 15 Jahre, übrigens mit dem Anspruch auf Rückerstattung der während schwebender Sache zuviel erhobenen Abgaben. Im Jahre 1800 verpachtete Rambusch die Fabrik an Lackmann & Wulf auf 3 Jahre, nach deren Ablauf er sie an den Obergerichtsrath Joh. Ad. Friedr. Bilhard für 10 000 Thaler verkaufte, welcher sie nicht wieder zu heben vermochte und i. J. 1814 eingehen liess.

Die Schleswiger Fayencen der Lücke'schen Periode unterscheiden sich von denen der übrigen Fabriken der Herzogthümer durch die vorwiegende Anwendung der Malerei mit Braunstein — Manganviolett — und sehr bewegte, derbe Rocailleformen. Dem Manganviolett gab man offenbar den Vorzug, um sich die Ausfuhr nach Kopenhagen, wohin Blaugut nicht eingeführt werden durfte, offen zu halten. Unter Rambusch kamen mit den Stralsunder Malern die bunten Muffelfarben auf, ohne jedoch, wie später in den jüngeren Fabriken den Ton anzugeben. Auffällig ist das Vorkommen blass-seegrüner Malereien mit violetten Umrissen, welche an gewisse Fayencen von Moustiers erinnern. Im Ganzen stehen die Erzeugnisse Schleswigs weit unter denjenigen der jüngeren Fabriken.

Fayencen der Otte-Lücke'schen Periode der Schleswiger Fabrik:

Punschbowle in Bischofsmützenform, bemalt in Manganviolett mit antiken Köpfen auf Rococo-Kartuschen, bez. mit verschlungenem O und S, darunter L.

Punschbowle in Gestalt eines auf Rocaille-Stützen liegenden Kriegsschiffes mit geschlossenem Verdeck, die Luken als Deckel abhebbar; am Vordersteven ein Löwe; am Stern über der durchbrochenen Galerie ein grosses L. Bemalt in Manganviolett, das Verdeck mit hellblauen Streublumen.

Geschweifte Rocaille-Schüssel mit manganvioletter Bemalung, bez. Sleswig CE (Geschenk des Herrn Regierungsrath Petersen).

Teller mit Rocaille-Rand und Blumen in manganvioletter Malerei, bez. S und FM.

Fayencen der Rambusch'schen Periode der Schleswiger Fabrik:

Potpourri-Vase mit offenem kronenförmigen Deckel mit Vogel, bemalt mit Blumen in Violett, zweierlei Grün, Gelb und Blau über der Glasur. Bez. S R.

Der Entstehungszeit nach nicht sicher zu bestimmen ist eine grosse, S bezeichnete Punschbowle in Bischofsmützenform mit grünlich-hellblauer Glasur, gelben und blauen Knöpfen und Einfassungen und vierfarbigen Blumensträussen in ausgeflossenen Farben.

Fayencen von Criseby und Eckernförde in Schleswig.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

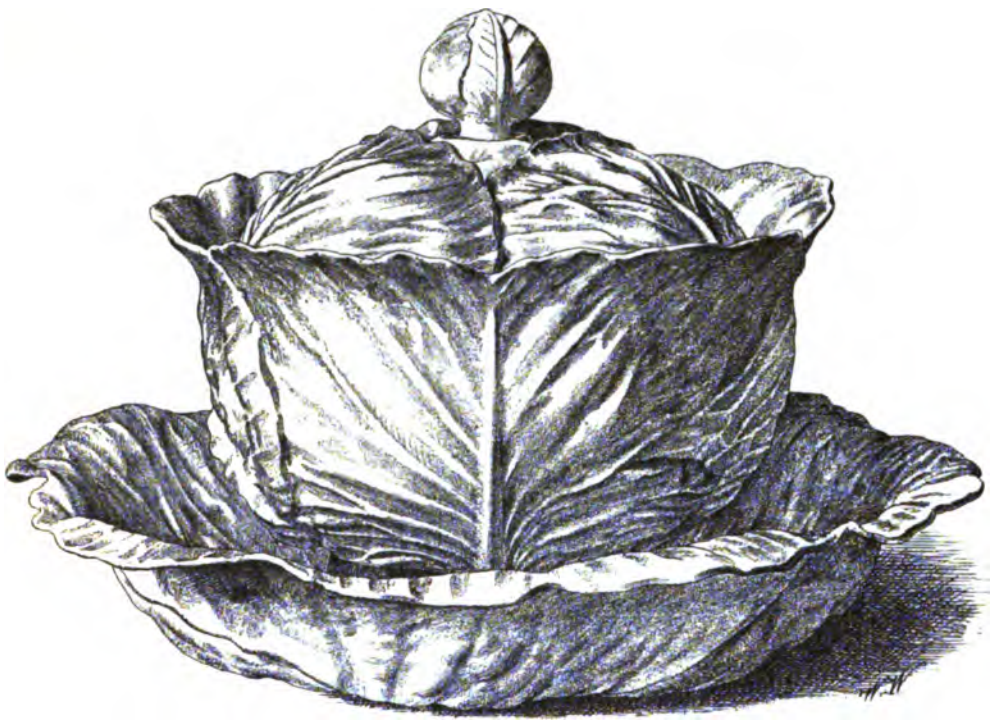
Nachdem die i. J. 1755 zu Schleswig begründete Fayence-Fabrik i. J. 1758 in den Alleinbesitz des Justizrathes Rambusch übergegangen war, unternahm einer der drei Brüder Otte, welche bei jener Gründung betheiligt gewesen waren, der Besitzer des unweit von Eckernförde belegenen Gutes Criseby, Johann Nicolaes Otte, dort für eigene Rechnung eine neue Fabrik anzulegen. Die Gebrüder Otte waren unternehmende Männer, sie erwarben in den 60er Jahren Privilegien zu einer Wollen-Manufactur in Bienebeck, zu einer Kammertuch- und Zwirnfabrik in Schleswig, zu einer Amidamfabrik in Criseby, begründeten eine Färberei in Eckernförde und trugen viel zu dem Aufschwung der Stadt unter der Regierung des Königs Friedrich V. bei. Ihnen ist zu danken, dass zwei Männer in's Land kamen, deren Namen mit den hervorragendsten Leistungen von Eckernförde, Kiel und Stockelsdorff in der Fayence-Industrie verknüpft sind: Johann Buchwald, wohl derselbe Buchwald, den wir i. J. 1759 als Leiter des Töpfereibetriebes in der Fayence-Fabrik zu Rörstrand antreffen, und Abraham Leihamer, der Fayence-Maler. Beide scheinen bereits in Criseby wenn nicht gar schon zu Schleswig gearbeitet zu haben, denn ein mit feinster manganvioletter Malerei gezierter Teller der Sammlung trägt neben den Anfangsbuchstaben der Namen beider Meister und Otte's die Jahrzahl 1761, und aus einem am 28. Dec. desselben Jahres ausgefertigten Privilegium erfahren wir, dass damals noch die Fabrik in Criseby sich befand. Erst am 6. Juni 1763 werden J. N. Otte und einer seiner Brüder, der „Kanzlei-Rath", wegen Verlegung der „Porcellain-Fabrike" von Criseby nach Eckernförde bei dem Magistrat dieser Stadt vorstellig. Ihnen wird die Anlage der Fabrik vor dem Kieler Thore gestattet, im September aber hat der Bau noch nicht begonnen. Im folgenden Jahre erst erfolgte der Umzug.

Die Gebrüder Otte versuchen nun, sich durch die üblichen Privilegien den Erfolg zu sichern. Am 30. Mai 1766 bitten sie um Billigung der zwischen ihnen und der Stadt getroffenen Vereinbarung und „um Befreiung ihrer Waare vom Zoll und anderen Imposten, wie sie auch Namen haben". (Dabei wird eines Berichtes des Directeurs der Fayence-Fabrik, Buchwaldt, gedacht und bemerkt, „dass selbst eine Prämie auf Exportanda ad exemplum der Engelländer nichts outrirtes wäre".) Ferner wünschen sie Gestattung, dass die Fabrikarbeiter ohne Behinderung durch die Zünfte arbeiten können; dass dieselben sich der Immunitäten erfreuen möchten, welche den in's Land kommenden Fremden versprochen seien; dass die Fonds der Fabrik weder zu Friedens- noch zu Kriegszeiten mit Abgaben belegt würden; dass allen und jedem Unterthanen der freie Handel mit den Erzeugnissen der Fabrik gestattet sei; dass dem Director die Befugniss zustehe, über die Fabrikarbeiter hausväterliche Rechte auszuüben, unter dem Vorbehalte ihrer Beschwerde bei dem Unternehmer. Es scheint — nur das Concept des Conclusums des Statthalters F. L. v. Dehn hat sich erhalten —, dass die Abgabenfreiheit „ob consequentiam" nicht bewilligt worden. Gewährt aber wurde der freie Handel und die Mehrzahl der übrigen Bitten.

Nur wenige Jahre der Blüthe waren der Eckernförder Fayence-Fabrik vergönnt. Nach dem bald nachher erfolgenden Tode Ottes siedelten

Im neunten Zimmer. (Viertes der (Südseite.)

Buchwald und Leihamer nach Kiel über. Die Fabrik musste, ihrer besten Kräfte beraubt, die künstlerische Richtung verlassen, und wandte sich der Anfertigung gemeiner Gebrauchswaare zu. Noch wenige Jahre, und sie gab auch diese auf — i. J. 1785 standen ihre Räume leer, und das von Kopenhagen nach Eckernförde verlegte Christians-Pflegehaus hielt seinen Einzug in dieselben.



Terrine von Fayence, bemalt in den natürlichen Farben des Weisskohles. Eckernförde 1766. Durchm. d. Unterschüssel 41 cm.

Die Fayencen Eckernfördes sind sehr mannigfache. Anfänglich zeichneten sie sich durch ihren plastischen Reichthum aus. Zu den frühen Stücken gehören absonderliche Terrinen, welche von freiliegenden Zweigen umrankt sind und auf deren Deckel ein vollrund gearbeiteter Löwe mit aufgesperrtem Rachen über einem erbeuteten Wilde steht. Tafelaufsätze, Uhrgehäuse, Vasen wurden aus Rococo-Motiven aufgebaut oder mit solchen umkleidet, wobei ersichtlich die gleichzeitigen Porzellane die Vorbilder abgaben. Blieben diese plastischen Arbeiten hinter letzteren zurück, so hat dafür Eckernförde Terrinen in Gestalt grosser Kohlköpfe geschaffen, welche dem Besten vergleichbar sind, was in dieser Art in Brüssel, dem Hauptort für die Anfertigung solcher, natürliche Gebilde nachahmenden Gefässe angefertigt worden ist. Auch durch ihre Grösse ausgezeichnete Gefässe — Terrinen von bis zu 40 cm Durchmesser — hat Eckernförde geliefert, ebenfalls grosse Platten für die damals sehr beliebten Theetische. Zur Herstellung von Oefen, wie in Kiel und Stockelsdorff scheint es aber nicht gekommen zu sein.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Hat Eckernförde in dergleichen plastischen Arbeiten etwas voraus, so verfügt es auch über einen offenbar in Meissen geschulten Blumenmaler Namens Jahn. Die leichten, zerflatternden Blumen desselben begegnen uns nur hier; die Kieler Fayencen folgen schon einem anderen, theils durch Strassburger Fayencen, theils durch Naturstudien beeinflussten schwereren Geschmack. Anfänglich arbeitet man mit Scharffeuerfarben, Manganviolett und Blau, hellem bläulichen Grün und Gelb, verlässt diese aber, um sich der vielfarbigeren Muffelschmelze zu bedienen, welche Jahn vorzüglich beherrschte. In der Zeit des Verfalles griff man wieder zu Blau und Manganviolett, weil diese vor dem zweiten Brande aufgetragen und mit der Zinnglasur zugleich geschmolzen werden, daher den dritten Brand ersparen und die Erzeugnisse verbilligen.

Frühe, vorwiegend mit Manganviolett und Grün, bisweilen noch mit wenigem Blau und Gelb bemalte Fayencen von Eckernförde: Terrine, von Aesten umwachsen, auf dem Deckel ein Löwe, über einem gestürzten Hunde; bezeichnet. Von gleicher Arbeit ein Saucenguss und eine gut modellirte Weinblattschale mit Asthenkel.

Tafelaufsatz, mit blumenbewachsenen Rocaille-Partien, durchbrochenen Galerien und kleinen sitzenden Figuren, vielfarbig bemalt und marmorirt, bez. 1765, 29. Nov. Taschenuhrgehäuse von ähnlicher Arbeit mit Figürchen, bez. A. L.

Terrine als Weisskohlkopf mit einer aus drei Weisskohlblättern gebildeten Schüssel, bez., Maler R. 1766 (S. d. Abb. S. 369).

Teller mit chinesischen Streublumen in lebhaftem Blau, mattem Grün und Manganviolett. Maler A L [eihamer] 1766.

Theetischplatte mit Rococo-Ornament und Figuren in Blaumalerei, bez. Otte E. B. Ø.

Leuchter, mit gewundenen Rundfalten, lebhaft blau bemalt, Maler A. L. 1766.

Terrinendeckel mit bunten, von Jahn gemalten Blumensträussen; der Rand mit gelbem, schwarz schattirtem Rococo-Ornament, als Knauf eine Citrone; kleine geschweifte Deckel, Schüsseln, Teller, Theebüchse, sämmtlich aus d. J. 1767.

Flaschenvase mit erhabenen, roth, gelb, violett bemalten Rococo-Schnörkeln und erhabenen bunten Blumenzweigen. Maler A. Leihamer, 1767.

Teller mit der Chiffre König Christian VII. in roher Mangan-Malerei; Maler M. Ohne Jahr (nach 1766).

Fayencen von Flensburg in Schleswig.

Das Beispiel der in der Stadt Schleswig begründeten Fayence-Fabrik reizte den Besitzer einer vor dem Norderthor der Stadt Flensburg belegenen Ziegelbrennerei Hans Jacobsen Braderup zur Nachfolge. Es fehlte ihm jedoch an Betriebsmitteln und sehr bald musste er seine Zahlungen einstellen. Auch die Wittwe eines seiner Schuldner, Johannes Lorentzen, welche die Baulichkeiten im Concurs erstand, konnte den Betrieb nicht weiter führen und veräusserte das Unternehmen um den Preis von 40 000 Reichsthalern an Jes Lassen, Hans Claussen und Peter Görrissen. Diese petioniren am 28. Juli 1764 bei dem Könige. Sie erklären zu weiteren Opfern für die Verbesserung der „Fayence-Fabrique" bereit zu sein, auf ihrem Grundstücke vollkommen guten und feinen Thon, Lehm und Erde zu Fayence und zu echtem und unechtem Porzellan (!) in der Nähe zu haben und erinnern an den bequemen Absatz auf dem Wasserwege. Ihr Gesuch geht dahin, gleiche Freiheiten und Privilegien

zu erhalten, wie sie den benachbarten Schleswiger und Eckernförder Fabriken schon zu statten kämen. Unter den zur Fayence-Fabrikation nothwendigen Dingen, für welche sie Zollfreiheit erbitten, werden Englisch Zinn, Blei, Lüneburger Salz und „Farbwaaren" erwähnt. Unter Berufung auf den Nutzen ihres Unternehmens schliessen sie in dem blühendsten Kurial-Stil jener Zeit, „wir getrösten uns aller mildester Erhörung mit aller submissester Devotion ersterbende ..... allerunterthänigste Knechte".

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Erst im März 1765 berichten Bürgermeister und Rath dem königlichen Statthalter über die ihnen gnädig remittirte Bittschrift. Man erfährt, dass inzwischen Claussen seinen Part dem Görrissen, welcher nunmehr Bürger geworden sei, übertragen habe und dass die Flensburger Töpfer behauptet hätten, gleiche Arbeit wie Braderup zu liefern, was jedoch der Rath nicht zutreffend befunden habe. Den Privilegien, welche in die Rechte der Stadt eingreifen, wird nur theilweis zugestimmt und betont, „nichts in der Welt hätte die Supplicanten gehindert, ihr Werk unter Erwartung göttlichen Segens ohne besondere Privilegien ihrerseits fortzusetzen, gleichwie solches Braderup angehoben und so lange es in seinem Vermögen gewesen, fortgesetzet habe." Am 27. April 1765 bietet die Regierung ein beschränktes Privileg an. Die Arbeiter sollen von Kriegsdiensten frei sein, freiwillige Engagements null und nichtig. Den eingeführten Rohstoffen wird Zollfreiheit, der farbigen Waare freie Einfuhr in das Herzogthum Schleswig, in das Herzogthum Holstein königlichen Antheils, in die Herrschaft Pinneberg, die Grafschaft Ranzau und die Stadt Altona angeboten, für die Einfuhr in das Königreich Dänemark gleiche Behandlung mit den Erzeugnissen der anderen schleswigschen Fabriken.

Den Supplicanten scheint dies nicht genug; noch mehrere Schriftstücke werden gewechselt. Mit einem solchen vom 29. Juni 1765 brechen die im kgl. Staatsarchiv zu Schleswig bewahrten Acten ab, ohne darüber, ob das Privileg wirklich ertheilt worden, Aufklärung zu geben.

Aus den Acten erhellt daher nur so viel mit Sicherheit, dass vor 1764 in Flensburg Fayencen durch J. Braderup hergestellt worden sind. Welcher Art dieselben waren, bleibt noch nachzuweisen. Wahrscheinlich beschränkte sich ihre Verzierung auf Blaumalerei. Grosse, für den Garten bestimmte Blumentöpfe von schwerer Masse mit groben blauen Behangmustern in der Art der Rouen-Fayencen dürften in Flensburg entstanden sein. Sie sind offenbar Erzeugnisse des Landes und keiner der anderen Fabriken zuzuschreiben.

Fayencen von Kiel in Holstein.

In der Stadt Kiel, welche zu jener Zeit Hauptstadt des grossfürstlichen Antheils von Holstein war, wurde i. J. 1758 dem Peter Grafe vom Magistrat die Anlage einer „Porzellan- und Ofen-Fabrik" gestattet. Bald danach wurde diese Fabrik auf landesherrschaftliche Rechnung übernommen. Als ihr Leiter während dieser grossfürstlichen Zeit erscheint nach den Mittheilungen H. Dose's der Fabrikant Taennich. Im Jahre 1764 wird dieser in den Acten des Kieler Hausvogtei-Archivs anlässlich von Maler-, Tischler-, Zimmer- und Schmiede-Arbeiten genannt, welche für die neue Einrichtung der Fayence-Fabrik auf dem Schnakenkrug — (Sophienblatt 32—34) — ausgeführt wurden, und i. J. 1765 wird von der grossfürstlichen Rentenkammer der Bau eines zweiten

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Brennofens für die Fayence-Fabrik angeordnet „da der Fabrikant Taennich angezeigt hat, dass, da die Arbeit sich dergestalt täglich mehrt, sowohl das rohe als das glasirte Gut in einem Ofen nicht länger bestritten werden kann."

Das häufige Vorkommen von Fayencen, welche unter dem K der Stadt mit dem T Taennich's bezeichnet sind, lässt auf eine ausserordentliche Thätigkeit desselben schliessen. Viele der charakteristischen Modelle Kiels sind schon unter ihm geschaffen worden. So die beliebten, im Lande

Potpourri-Vase von Fayence mit vielfarbiger Malerei.
Kiel, Taennich's Zeit. Höhe 30 cm.

„Lavendelkrüge" genannten Potpourri-Vasen mit ihrem, von niedrigem Fuss getragenen gedrungenen Körper von umgekehrter Birnenform, welcher meist aus einem Muschelkelch herauswächst. Als Griffe dienen vollrunde farbige Fruchtzweige, und ebensolche Blüthenzweige umranken den äusseren, im Verhältniss zum Gefäss auffällig hohen gewölbten Deckel, durch dessen

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Löcher, nachdem man den schmucklosen inneren Deckel aufgehoben hat, der Duft der in der Vase bewahrten Mischung gesalzener oder getrockneter Rosenblätter, Lavendelblüthen und anderer Riechstoffe entweicht.

Von den zahlreichen Fayencen der Taennich'schen Periode der Kieler Fabrik sind folgende Stücke hervorzuheben.

Wandbrunnen, bemalt in bunten Farben mit Amphitrite, welche von Tritonen dem Poseidon schlafend zugeführt wird. Maler P. — Terrine mit bunten Rocaille - Griffen, blassen Blumenmalereien, als Knauf eine Citrone. — Terrine mit roth bemalten Rocaille-Griffen, bemalt in bunten Farben mit von Menschen und Vieh belebten Landschaften. — Schüsseln und Teller mit bunten Natur-Blumen, theils aus einem Service, welches mit No. 1, theils aus einem solchen, welches mit No. 5 bezeichnet ist. — Teller mit belebten Buchten. Landschaften. — Körbchen aus durchbrochenem, roth und gelb bemaltem Geflecht, auf den Unterschüsseln Blumenmalereien, als Deckelknäufe Eichel und Kirsche. — Milchtöpfchen, bunte Streublumen; der Griff und die drei Füsse dunkel blaugrün mit schwarzer Schattirung. (S. Abb.) — Teller mit bunten chinesischen Blumen. — Teller mit geflochtenem Rande und Rosen in blaugrünem Camayeu. Lavendelkrüge, mit bunten Blumen, als Griffe Eichzweige; mit Zwetschgenzweigen als Griffen, zwischen denen bunte Blumengehänge gemalt sind. (S. Abb. S. 372.) — Grosses Dintenfass aus durchbrochenen Muschelmotiven mit bunten Rändern und Vergoldung.

Milchguss von Fayence mit bunten Blumen; Griff und Füsse grün und schwarz. Kiel, Taennich's Zeit. ca. 1765. 1/3 nat. Gr.

Die Maler haben sich an diesen Stücken mit ihren Anfangsbuchstaben unter dem T des Fabrikanten bezeichnet: P (Mythologische Figuren, Landschaften und Natur-Blumen); — A (bunte Blumen); — R (feine bunte Blumen); — M T (blasse Blumen); — K. (grüne, schwarz schattirte Blumen und bunte Blumen); — S (bunte Blumen). Nach einigen Stücken anderer Sammlungen, auf welchen ein Maler L zeichnet, scheint es, als ob Leihamer schon von Eckernförde aus Gastrollen in dem nahen Kiel gegeben habe, als Taennich noch hier Direktor war.

Der Betrieb scheint trotz Taennich's Tüchtigkeit der grossfürstlichen Regierung keinen genügenden Vortheil geboten zu haben, denn i. J. 1766 verkaufte sie das Gewese an die hamburgischen Kaufleute Reimers und Neumann. Der Grossfürst Paul Petrowitsch verlieh am 20. October 1766 diesen Käufern „ein förmliches Privilegium exclusivum wegen nicht zu gestattender Anlegung einer anderweitigen dergleichen Fabrique in dem grossfürstlichen Antheil des Herzogthums Holstein." Zugleich wurde die Fabrik auf 25 Jahre von den „Zöllen und Licenten für die bei ihr ein- und ausgehenden Materialien, sowie von allen Contributionen und oneribus civitatis" befreit. Taennich verschwindet, um später in Sachsen als Unternehmer einer Fayence-Fabrik wieder aufzutauchen. Die neuen Eigenthümer beriefen den bisherigen Leiter und Modellmeister der Eckernförder Fayence - Fabrik, Buchwald, zum „Direkteur", und diesem schloss sich der Fayence-Maler Abraham Leihamer an. Dem Zusammenarbeiten dieser beiden bewährten Meister verdankt die Fabrik ihr weiteres Aufblühen. Sowohl in technischer wie in künstlerischer Hinsicht wurden rasche Fortschritte gemacht.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Ausser mannigfachen Suppenterrinen und Punschbowlen (auch solchen in Bischofsmützenform), Saucengüssen, Schüsseln, Schalen, Tellern, Milchgüssen, verfertigte man grosse, mit Figuren verzierte Tafelaufsätze, durchbrochene Obst- und Kuchenkörbe, Gehäuse für Stand- und Taschenuhren, Schreibzeuge, Wandbrunnen mit Waschbecken, Barbierbecken u. A. m. Diese Gefässe sind meist in einem etwas schwerfälligen, aber dem Stoffe angemessenen Rococo gehalten und keineswegs Nachahmungen der bekannten Modelle anderer Fabriken. Auch grosse Fayence-Platten für die Tische, auf welchen man den Thee bereitete, und stattliche Oefen wurden angefertigt.

Die Blaumalerei wurde nur ausnahmsweise geübt. Die Muffelfarben-Malerei verfügt über eine reiche Palette, welche hinter derjenigen keiner anderen deutschen Fabrik des Jahrhunderts zurücksteht, mit dem schwierigen Karminroth zeitweilig nahe an das Roth der Strassburger Fayencen hinanreicht, und das schwarz schattirte Kupfergrün, welches später von denselben Meistern in Stockelsdorff mit Vorliebe angewendet wurde, vorzüglich beherrscht. Die figürlichen Malereien folgen dem Zeitgeschmack, wie er durch die Kupferstiche Nilson's und anderer süddeutschen Ornamentstecher zum Gemeingut der keramischen Maler geworden war. Ihre Einführung scheint das besondere Verdienst Leihamer's; die auf den Fayencen der Taennich'schen Periode vorkommenden Figuren des Malers P. nehmen mythologische Motive zum Vorwurf. Einen Griff in das besondere Leben des holsteinischen Volkes zu thun, wagt der Fremde nicht. Auch Landschaften und Thierstücke werden nach fremden Stichen kopiert; bisweilen aber bricht doch in den ersteren ein Anklang an die Umgebung durch, in welcher die Maler lebten. In den Blumenmalereien bieten diese sich noch am selbstständigsten; sie kopieren weder die konventionellen Strassburger noch die schwedischen Blumen, sondern malen ersichtlich, und dies schon unter Taennich's Leitung, nach eigenen Naturstudien, ohne freilich die graciöse Leichtigkeit der Anordnung zu erreichen, welche die naturalistischen Blumenmalereien der Marseiller Fayencen auszeichnet. Die Chinoiserien liebte man nicht; gelegentlich hat man sich aber auch in ihnen versucht, wenn es die Ergänzung eines Services galt.

So erstaunlich auch die Leistungen der Fabrik in diesen wenigen Jahren waren, blieb doch der gehoffte Erfolg aus. Auch die Erlaubniss, „eine Geldlotterie auszuspielen" zum Vortheil der Fabrik, half dieser nicht aus ihren Geldnöthen. Buchwald und Leihamer, — beide unruhige Geister, wie sie uns in der Geschichte der Keramik so oft begegnen, — bleiben nur kurze Zeit; schon am 20. Februar 1769 unterzeichnet ein grossfürstlicher Kanzleirath C. J. Richardi als „p. t. Directeur der hiesigen privilegirten Fayence-Fabrik" eine Eingabe in Sachen der Lotterie. Zum dritten Mal begegnen uns einige Jahre später die beiden Meister in der Fayence-Fabrik zu Stockelsdorff. Wo sie die Zwischenzeit verbracht, ist noch nicht aufgeklärt. Die Annahme, Buchwald habe in einer der Kopenhagener Fabriken gearbeitet, ist vorläufig nicht bewiesen; sie beruht auf der Annahme, dass auf Kopenhagener Fayencen vorkommende C B deute auf Buchwald. Dieser wird jedoch während seiner Thätigkeit in Stockholm Johan Buchwald genannt, zeichnet auch niemals mit dem Vornamen.

Hauptstücke der Buchwald'schen Periode der Kieler Fabrik sind:

Die Platte eines Theetisches, 54 cm breit, 80 cm lang; in der Mitte in bunten Farben eine belebte und bebaute Berglandschaft, im Vordergrund mit einem

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bauernhaus; die Fläche eingefasst von einem violetten Schuppenrande, welcher nach innen durch gelbe, braunschattirte Rococo-Schnörkel begrenzt, aussen von einem blaugrünen, schwarz gemusterten Bande umsäumt und in den vier Ecken mit naturfarbenen Rosensträussen geschmückt ist; der Rundstab, welcher den Rand bildet, bemalt mit frischgrünen Lorbeerblättern. Bezeichnet: Abr. Leihamer fecit 1769, Buchwald Directeur, Kiel. (Geschenk von Frau Dr. Eduard Hertz). [Ausgestellt in der Möbel-Abtheilung.]

Ein Ofen, bemalt mit bläulich-rothem Schuppen-Ornament und gelben Einfassungen, in der kleinen Nische und auf der Fläche des Obertheiles bunte Genrebilder in der Zeittracht. Unbezeichnet. (Geschenk der Herren Gebrüder Grützmacher, in deren Haus auf der holländischen Reihe in Hamburg dieser Ofen früher gestanden hat), [Ausgestellt in dem Rococo-Zimmer der Möbel-Abtheilung.]

Ferner: Deckel einer Punschterrine in Mitra-Form, bemalt mit zechenden Herren. 1769. — Vierkantiger geschweifter Blumentopf. Die Ränder grün mit schwarzer Schattirung, auf den Flächen bunte Blumen, 1769. — Diese beiden Stücke bemalt von Leihamer. —

Muschelförmige Schalen mit gelben und rothen Rändern und bunten Streublumen. — Dreifüssiges Milchtöpfchen mit bunten Blumen. — Körbchen mit durchbrochenem Schuppenmuster, blaugrün und schwarz bemalt, Goldrand. Diese Stücke bemalt von K.

Mehrmals noch wechseln die Eigenthümer der Fabrik; einmal wird als solcher ein Professor Kannegiesser genannt. I. J. 1780 wird ihrer noch als im Betriebe befindlich gedacht. Im Jahre 1793 aber wird in einer Notiz der schleswig-holsteinischen Provinzialberichte über einen in Düsternbrook bei Kiel entdeckten vorzüglichen Formsand, der ebendort lagernde feine, sich weisslich oder blassgelb brennende Thon erwähnt, „welcher ehemals das Hauptmaterial für die Fayence-Fabrik war, die ohnlängst wegen Mangel des Absatzes und anderer Hindernisse wiederum eingegangen ist."

Fayencen von Stockelsdorff in Holstein.

In Lübeck hatte gegen Ende des Mittelalters die Töpferkunst eine hohe Blüthe erreicht, von welcher jedoch nur noch ihre Leistungen im Dienste der Baukunst, geformte, bisweilen glasirte Platten zur Verzierung spätgothischer Ziegelbauten und mehrfarbig ausgelegte Fussboden-Fliesen Zeugniss geben. Auch unter der Herrschaft der Renaissance hält diese Blüthe an, wie durch reich verzierte Verkleidungsplatten von Bauten des neuen Stiles und durch die Funde ausgezeichneter Formen für die Herstellung von Ofenkacheln, u. A. solche mit vornehmen Hochzeitstänzern nach den Stichen Aldegrever's bewiesen wird. Als der Geschmack sich von den Oefen aus grün- oder mehrfarbig glasirten Reliefkacheln abwandte und zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Fayence-Oefen in Mode kamen, scheinen die Lübeckischen Meister in der neuen Richtung nur mit geringem Erfolg thätig gewesen zu sein. Trotzdem wehrten sie sich auf jegliche Weise gegen die Niederlassung auswärtiger Meister, welche der Fayence-Malerei kundig waren. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts versuchte jener Johann Ernst Pfau, welcher während 22 Jahren Meister der bedeutendsten Kopenhagener Fayence-Fabrik gewesen war, vergebens in Lübeck festen Fuss zu fassen. Ein Jahrzehnt nach ihm begegnet uns Peter Graff im Kampfe gegen die Meister des lübischen Töpfer-Amtes. Nach einem Wette-Protokoll vom 22. Januar 1763 erklärt er, sich schon

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

einmal beim Amte, um Meister zu werden, gemeldet zu haben; abgewiesen, habe er sich in das Altonaer Amt als Meister begeben. „Er wünsche zwar gerne, dass er in das [lübische] Amt treten könnte, allein, wenn solches viele Schwierigkeiten finden sollte, sey er, wenn er hierzu Erlaubniss erhielte, gesonnen, eine Fabrique von Oefen von allerhand Couleuren weiss im Grunde mit vergüldeten Zierathen wie auch mit grüner und gelber Malerey hierselbst anzulegen und Töpfe auf Romanisch zu verfertigen, dagegen sey er nicht gesonnen, sich mit der ordinären Töpfer-Arbeit abzugeben, dafern aber wider sein Vermuthen ihm beydes abgeschlagen würde, bäte er, dass ihm verstattet werden möchte, dergleichen Oefen von aussen herein zu bringen. Was seine Geschicklichkeit anbelanget, davon würde seine Arbeit zeugen, wovon bereits Proben hieselbst vorhanden wären, und da er zugleich die Bildhauer-Profession verstehe, mache er die Oefen nach den ihm vorgelegten Rissen, mithin glaube er, dem Publico mit seiner Arbeit völlige Satisfaction leisten zu können.“ Obwohl die Herren der Wette sich bemühen, den vor ihnen erschienenen vier grossen Aemter-Aeltesten die Gründe für Graff's Zulassung begreiflich zu machen, erklärt das Amt, „dass, da Graff das Handwerk nicht zünftig erlernet, dem 4ten Art. der Töpfer-Rolle entgegen bereits anderswo sein eigen Feuer und Rauch gehabt und nur bei dem Töpfer zu Altona ein eingekaufter Land-Meister sei, er nicht zum hiesigen Meister recipirt werden könne“. Zugleich machen sich die Amtsmeister anheischig, bessere Oefen als Graff der Bürgerschaft zu liefern. Diese Erklärung wiederholen die Töpfer in Begleitung der Aeltesten der vier grossen Aemter am 9. Febr. 1763 vor dem Wette-Protocoll. Bei diesem Anlass erfahren wir, dass Peter Grawe (so!) sich damals zu Stockelsdorff auf holsteinischem Gebiet aufhielt. Die Herren der Wette nehmen von solcher Erklärung Act „mit Vorbehalt der obrigkeitlichen Ahndung wegen der darinnen vorkommenden ungeziemenden Ausdrücke“. Nochmals am 2. März 1763 vorgefordert, werden die Meister im Auftrage des Senats ernstlich vermahnt, Graff aufzunehmen. Als sie auf ihrer Weigerung beharren, wird letzterem kraft eines Senats-Decretes dennoch verstattet „eine Fabrique von Dresdner Arbeit hieselbst anzulegen.“

Kurze Zeit nach diesem Siege erscheint Peter Graff nochmals in dem Protocoll der Wette. Ein von ihm von Stockelsdorff hereingebrachter Ofen wird unter Zuziehung des Baumeisters Cohen geprüft. Wir erfahren, der Ofen habe die Form einer Pyramide, bestehe „aus ganzen grossen Stücken von Kacheln in weissem Grunde mit feiner violett oder Pompadour-Farbe, welche Kacheln in einander gefalzet und woran keine aufgeklebte Leisten und Schilder vorhanden, sondern die Zierathen aufpoussiret sind, ebenmässig dieser Ofen ganz frei ohne Mauer-Steine von hinten zu in einem Zimmer gesetzet werden könne“. Der Sachverständige erklärt, dieser Ofen und ein zweiter, ähnlicher, doch „in der Invention“ etwas verschiedener, sei auf sächsische Art und untadelhaft gemachet. Die Kacheln seien von guter Glasur und vorzüglich weiss im Grunde, wie dergleichen Oefen von Dresden über Lübeck nach Kopenhagen gebracht worden; er erinnere sich nicht, jemalen einen derartigen, von dem hiesigen Töpfer-Amte verfertigten Ofen gesehen zu haben. Graff fordert bei diesem Anlass die Meister zu einem förmlichen Wettbewerb heraus; er erbietet sich, nach eigener Invention oder nach aufgegebenem Modell und Farbe

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

einen anderen Ofen anzufertigen; die Töpfermeister sollten einen Ofen dagegen machen, dann werde man den Unterschied sehen. Ob es hierzu gekommen, melden die Acten nicht.

Dreizehn Jahre nachher erfahren wir aus einem ähnlichen Streit über einen von Stockelsdorff nach Lübeck gebrachten Ofen, dass der königl. dänische Etats-Rath G. N. Lübbers Besitzer einer Fayence-Fabrik zu Stockelsdorff ist. Auf Beschwerde der Amtsmeister hatten die Herren der Wette einen in dieser Fabrik angefertigten Ofen in der Stadt mit Beschlag belegt. Ein Bevollmächtigter des Etats-Rathes bittet unter dem 25. Juni 1776 um Freigabe des Ofens, kommt hierbei auf den Streit der Meister mit Peter Graff zurück, dessen Leistungen er von oben herab

Potpourri-Vase von Fayence, mehrfarbig bemalt.
Stockelsdorff, Buchwald's Zeit, A. Leihamer, Maler. Höhe 25 cm.

behandelt, um die eigenen Oefen desto mehr zu loben und, wie jener es gethan hatte, die Meister zu einer Probe herauszufordern. Er verlangt Herausgabe seines Ofens, weil dieser nicht zum Verkauf, sondern als Muster für fremde Schiffer und Reisende in der Stadt ausgestellt worden sei; „für den Bürger“, schreibt der Bittsteller, „darf ich keine Oefen nach Lübeck

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

schicken; der kennt Stockelsdorff schon zu gut, wo er nicht nur unter einer Menge, die fertig sind, die Wahl hat, sondern auch Modell und Mahlerey, wie sie sich zu seinen Zimmern am besten schicken, bestellen kann." Weniger erfolgreich als Peter Graff, wird der Petent am 6. Juli 1776 dahin beschieden „dass Ein Hochw. Rath von der gerühmten, zu einer Niederlage von der auf der Stockelsdorffer Fabrique verfertigten Fayence hieselbst ertheilt sein sollenden Erlaubniss gänzlich nichts wissend", das Verbot aufrecht erhalte.

So leichten Kaufes gab der Etats-Rath Lübbers, Besitzer des Gutes Stockelsdorff den Kampf nicht auf. Am 15. August 1776 liess er in der Lübeckischen Zeitung „Fama" folgende Erklärung abdrucken:

„Da man hier vernommen, dass verschiedene auswärtige Oefenmacher und Töpfer sich rühmen, eben solche Oefen als auf der hiesigen Fabrique verfertigt werden, nachmachen zu können: so wünscht man davon eine Probe zu sehen, und wird zu dem Ende für denjenigen, der innerhalb 6 Monath einen bunt emalierten Ofen, der den hiesigen an Façon, Glasur, Mahlerey, und Stärke völlig gleich kommt, mit eingebrannter Jahreszahl und des Meisters Nahmen liefert, auch dergleichen Oefen jederzeit für den billigen Preiss, wofür sie hier verkauft werden, zu liefern sich anheischig macht, eine Premie von 100 Rthlr. ausgesetzt, welche wenn der Probe-Ofen, nach unpartheyischer Untersuchung, Beyfall findet, sogleich baar ausgezahlt werden sollen.

Stockelstorff, den 12. August 1776.

Im Herzogthum Holstein belegene Stockelstorffer Fayance-Fabrique."

Gegen die beabsichtigte Wiederholung dieser Herausforderung schützte die lübeckische Censur die städtischen Meister. Der königl. dänische Resident I. H. W. Gerstenberg beschwerte sich hierüber, doch ohne Erfolg. Ein Senats-Decret vom 31. August 1776 committirt einen Secretair, dem Residenten „die Gründe der Abweisung bemerklich zu machen, doch wolle man die Einrückung des Verzeichnisses der in der Fabrike zu habenden Waaren, wie solches in der Hamburger Zeitung stünde, gestatten". Diese Anzeige in der „Kayserlich privilegirten Hamburgischen Neuen Zeitung vom 24. Juli 1776" lautete:

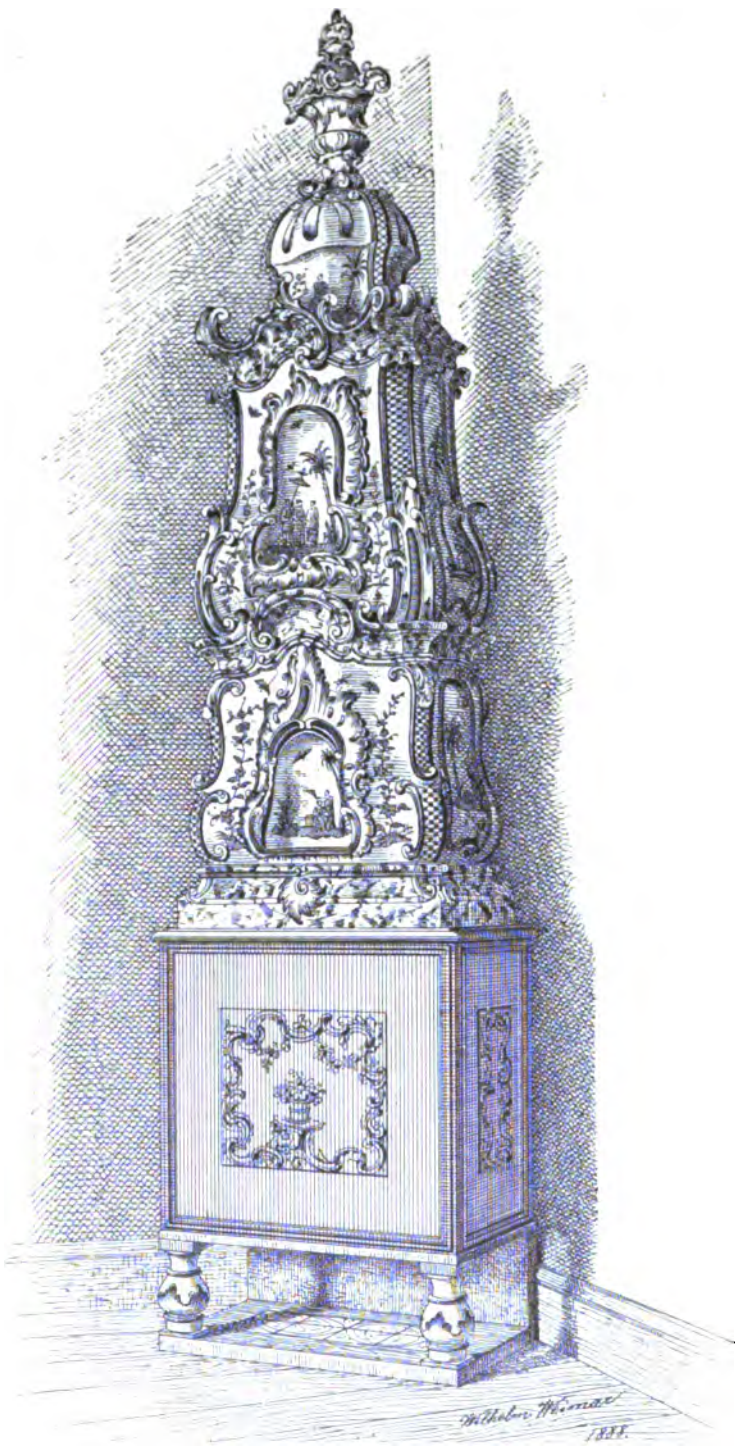
„Auf der ohnweit Lübeck zu Stockelstorff, im Herzogthum Holstein belegenen Adelichem Guth, seit Jahren angelegten, und nunmehr im besten Zustand seyenden Fayence-Fabrik, sind in den billigsten Preisen zu haben: Allerley Gattungen Tafel-Service, Tischblätter, Fontains und Schwenk-Kessel, Potpouriés, Plats de Menages, Blumen-Kasten und Töpfe; nebst sonstiges weisses und coulörtes Geschirr in ordinair und emaille Schmelz-Farben im modernsten Geschmack: Insonderheit sehr schöne sowohl ganze als Aufsatz-Oefen von neuester Façon, in weiss, blau und violet und weiss; auch in ganz feiner emaille Mahlerey mit Landschaften, Blumenwerk, historische Vorstellungen etc. die, wenn sie nach der bey jedem Ofen mittheilender Vorschrift gesetzt werden, niemals springen, auch bereits aller Orten zur Zufriedenheit der Käufer, im Gebrauch Probe gehalten haben. Und da gegenwärtig die bequemste Zeit zum Aufsetzen der Oefen ist, und gegen den Winter völlig austrocknen können, so werden die Herren Liebhaber davon ohnmassgeblich Gebrauch machen: Diejenigen, welche von dergleichen Fayence-Waaren benöthigt sind, belieben sich sowohl mit den Einkauf, als auch mit allen beliebigen Bestellungen, entweder directe an die hiesige Fabrik, unter der Aufschrift: „An die Fayence-Fabrik zu Stockelstorff bey Lübeck." oder auch in Hamburg bey Herrn Herler in der Schmiedestrasse; in Rostock bey Herrn Danckwert, und in Lüneburg bey Herrn Adonias Martiensen, zu addressiren, und sich der reellesten und promtesten Bedienung zu versichern.

Stockelstorff, den 20. Julius 1776."

Die von ihrer Thätigkeit in Eckernförde und Kiel bekannten Buchwald und A. Leihamer werden zuerst auf Stockelsdorffer Fayencen der Jahre 1773 und 1774 genannt. Buchwald kommt als Director zuletzt auf

Oefen von 1776 vor, neben ihm aber nicht mehr Leihamer, sondern Kreutzfeldt als Maler. Den Vertrieb ihrer Oefen in der Stadt Lübeck zu erschweren, sind die Amtsmeister fortan nach Kräften bemüht. Ein erneutes Gesuch des dänischen Residenten, die Einrückung des Inserates unter einer gewissen Restriction zu gestatten, schlägt der Senat am 4. Sept. 1776 kurz und bündig ab „der zu besorgenden schlimmen Folgen halber". Am 27. Sept. e. a. wird die Anzeige eines Maklers über den Verkauf zweier Oefen inhibirt, weil der Augenschein eine Gattung von Stockelsdorffer oder Kieler Oefen ergab. Am 8. Oct. 1779 muss ein Bürger dem klagenden Amt 12 Reichsthaler Abtrag zahlen, weil er einen neuen Stockelsdorffer Aufsatz-Ofen in seinem neuen Hause von Fremden hat setzen lassen. u. s. f.

Zur Franzosenzeit, welche die alten Zunftgerechtsame er-



Ofen von Fayence mit grünlichgrauer und graubrauner Bemalung und Vergoldung, die nackten Theile der Chinesen fleischfarben. (Der gusseiserne Kasten von einem anderen Ofen der Zeit.) Stockelsdorff, ca. 1776. Höhe 3 1/2 m.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

schütterte, gelang es, nach Dr. Th. Hach's Mittheilungen etwa 1811, dem Sohne des Stockelsdorffer Buchwald Hans Jürgen Buchwaldt, in Lübeck selbst eine Fabrik von Fayence-Oefen in Betrieb zu setzen. Kaum ist diese in Schwung gekommen, als auch schon wieder die Amtsmeister mit den alten Beschwerden zur Hand sind. H. Buchwaldt, der Sohn eines ehemaligen Fayence-Fabrikanten zu Stockelsdorff, so schreibt der Aelteste der Töpfer am 30. Oct. 1815, habe vorhin in Berlin gewohnt, dann bei der Lübischen Petriziegelei gearbeitet, sich mit einem Patente in dem von ihm erworbenen, ehemals Flügge'schen Töpferhaus in der Rosenstrasse Nr. 7 etablirt und Anzeigen erlassen, dass er Oefen verkaufe, setze u. s. w., er sei gänzlich unzünftig und durchaus nicht amtsfähig; Gesellen, die bei ihm arbeiteten, hörten daher auf zünftig zu sein, falls sie es vorher gewesen u. s. f. „Der Senat möge wider diesen unbefugten Arbeiter mit aller gesetzlichen Strenge verfahren", so bittet der Amts-Aelteste, obwohl er in derselben Eingabe zugestehen muss, dass sich seit 30—40 Jahren in Lübeck nicht mehr als zwei bis drei Töpfermeister nährten und neue Arbeit von diesen wenig gefordert werde. In seiner Antwort vom 13. Januar 1816 weist der Senat das Töpfer-Amt ab, welches gegenwärtig nur aus einem wirklichen und einem eventuell zugelassenen Meister bestehe, deren jeder nicht mehr als einen Gesellen angestellet habe." J. H. Buchwaldt, welcher inzwischen über seinen gelungenen „Betrieb von Steingut-Fabriken für fremde und eigne Rechnung in den Königlich Preussischen Staaten" genügende Zeugnisse beigebracht hat, wird im fabrikmässigen Betriebe seiner Töpferei in ihrem ganzen Umfange geschützt, ihm nur eine jährliche Recognition von 50 ℔ an die Stadt auferlegt.

Unermüdlich setzt der Aeltermann der Töpfer J. F. Lindenberg den Kampf gegen die Einfuhr fremder Oefen fort. Nach Erschöpfung aller Rechtsmittel endigt ein Senats-Decret vom 19. Sept. 1821 endlich den Streit zu Ungunsten des Amtes.

Stockelsdorff's Leistungen bezeichnen den Höhepunkt dessen, was Holstein im vorigen Jahrhundert auf diesem Gebiete hervorgebracht hat, und stehen hinter denjenigen keiner einzigen deutschen Fabrik derselben Zeit zurück.

Erstaunlich ist vor Allem die Mannigfaltigkeit ihrer Ofen-Modelle. Meist haben diese den gusseisernen Feuerkasten; die älteren sind in schwungvollem Rococo mit weichen Umrissen und Profilen ausgeführt, einige jüngere zeigen bereits die antikisirende Form der geradlinigen Pyramide mit eckigen Profilen. Die Malereien auf ihnen erfüllen, was der Prospect in der „Fama" verspricht. Auch der farbige Schmuck der Gefässe steht auf der Höhe dessen, was die Muffelfarben-Malerei in Deutschland sonst irgendwo erreicht hat. Auffällig ist die häufige Anwendung des Höhens der plastischen Rocaille-Ornamente mit blassem Manganviolett und des Deckens einzelner Flächen derselben mit lebhaftem Blaugrün, durch welches die Untermalung schwarz hindurchschimmert. Gefässe dieser Art entsprechen auch in ihren landschaftlichen oder figürlichen Malereien jenem Farben-Accord, während solche Malereien, in welchen die ganze vielfarbige Muffel-Palette Leihamer's auftritt, auch in den Rocaille-Ornamenten entsprechend lebhaftere Farben zeigen, u. A. jenes Gelb, welches in Kiel beliebt war. Die Blaumalerei wurde weniger geübt, am häufigsten für die grossen, mit deutschen Blumen oder Landschaften verzierten Platten der Theetische.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Die Fayencen Stockelsdorffs sind in guter Auswahl vertreten. Hauptstücke zwei Oefen, der eine S. 379 abgebildete, früher in Heiligenhafen, der Insel Fehmarn gegenüber, jetzt aufgestellt im letzten Zimmer neben dem Haupteingang; der andere mit voller Bezeichnung: „Stockelsdorff 1773 Buchwald Direct Abr. Leihamer fecit", mit blaugrüner, schwarz gezeichneter Bemalung der plastischen Ornamente und fein gemalten chinesischen Genre-Scenen in Blaugrün und Manganviolett mit wenig Gelb und Blau; aufgestellt in der Nische des Louis XVI. Saales.

Ferner: Netz-Vase, mit Griffen, das Netz mit blaugrünen und schwarzen Strichen, auf den Kreuzungen lila Blümchen mit gelben Augen; in blau, violett und gelb gehöhten Rococo-Kartuchen bunte Blümchen. Bez. mit dem Stff. des Ortsnamens, dem B. Buchwald's und dem A. des Malers. (S. Abb. S. 377.) Potpourri-Vasen mit vornehmen Herren und Damen in der Zeittracht, mit tanzenden Landleuten, mit einem Zigeunerlager. (Auch hier begegnet uns der Einfluss der Stiche des Augsburgers J. E. Nilson.) Blumenkasten mit Uferlandschaften in der Art der Ostseebuchten des Landes (Malerzeichen G), mit Gärtnern und Gärtnerinnen zwischen geschorenen Hecken. Körbchen aus Rocaille-Motiven. Dreifüssiges Milchtöpfchen. Schüssel von 43 cm Dchm. mit Blumenmalereien, blasse Rosen (Malerzeichen J. W.). Tischplatte mit Landschaft in Blaumalerei und voller Bezeichnung: Stockelstorff 1774 Buchwald Directeur, Abraham Leihamer f. (diese im Louis XVI. Saale).

Fayencen von Kellinghusen in Holstein.

Urkundlich erscheint die Kellinghusener Fayence-Fabrik zuerst in einer am 28. Februar 1765 von Wulff Friedrich Linkhusen, Sebastian Heinrich Kirch, Carsten Behrens und Frau Anna Büntzen an den König von Dänemark gerichteten Supplik um die kurz zuvor den älteren Fayence-Fabriken gewährten Freiheiten, sowie um ein Verbot, in drei Meilen Umkreis von Kellinghusen andere derartige Fabriken anzulegen oder die Kellinghusener Erde zu verkaufen und zu verfahren. Aus der Eingabe und dem über dieselbe bei dem k. Landes-Oekonomie- und Commerz-Collegium erstatteten Bericht erhellt, dass damals bereits im Hause des Carsten Behrens ein Ofen angelegt und einige Brände beschafft waren. Der Techniker des Unternehmens war Sebastian Heinrich Kirch, welcher zuvor in der Fayence-Fabrik zu Jever im Oldenburgischen gearbeitet hatte.

In Jever hatte der Meissener Porzellanmaler J. F. S. Tönnjes, nachdem sein Versuch, im Jahre 1759 eine Fabrik in Wittmund anzulegen, missglückt war, im Jahre 1760 mit Unterstützung des Regierungspräsidenten von Cappelmann die Gründung einer Fabrik unternommen, „um vorerst irden Geschirr und demnächst auch feines Porcellan zu verfertigen." Die Jever'sche „Potterde" konnte jedoch nur mit anderem Thon vermischt gebraucht werden, welcher „aus dem Holsteinischen zu Schiffe", offenbar aus der Kellinghusener Gegend herbeigebracht wurde. Dorthin war Kirch übergesiedelt, nachdem es auch mit der Jever'schen Fabrik nicht recht hatte glücken wollen.

Die plastische Richtung, welcher man in Jever gefolgt war, scheint von Kirch auch gleich in Kellinghusen eingeschlagen worden zu sein. Sie zeigt sich schon in einer der ersten Arbeiten der Carsten Behrens'schen Fabrik, einem in vier Farben bemalten Zierstück in Gestalt einer kleinen Kanzel v. J. 1764, und bleibt für alle Folge bezeichnend für die Kellinghusener Fayencen.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Obwohl die Stadt Itzehoe, welche Beeinträchtigung ihres Stapelrechts und des Handels ihrer Bürger mit Delft'schen und anderen Fayence-Waaren fürchtete, Einspruch erhob, wurde das Privileg im Jahre 1765 ertheilt. Das Unternehmen leidet jedoch unter den Streitigkeiten der Geldgeber mit Kirch, durch dessen Verschulden mehrere Brände missglücken. Im Sommer 1768 ist Kirch verschwunden. Carsten Behrens setzt nun den Betrieb allein fort; das Privileg wird auf ihn allein und nach seinem 1782 erfolgten Tode auf seine Erben übertragen. Bis 1825 ist seine Werkstatt in Betrieb geblieben.

Der vortreffliche Thon, welcher unweit des Fleckens am Abhange des hohen Landes bei Ovendorf in ergiebigen Lagern sich fand, zog bald noch andere Unternehmer an. Zunächst liessen sich zwei, zuvor in der Clar'schen Fabrik in Rendsburg beschäftigt gewesene Töpfergesellen: Christian Hinrich Geppel und Georg Geppel, nachdem sie eine Zeitlang in der Behrens'schen Fabrik gearbeitet hatten, als selbstständige Unternehmer in Kellinghusen nieder. Auch ihnen wurde das übliche Privileg ertheilt. Später ging die eine dieser Geppel'schen „am Sande" belegenen Töpfereien durch Kauf an Jacob Stemmann junior über; 1840 war sie noch in Betrieb.

Eine vierte Fabrik wurde 1791 von Jochim Möller begründet und einige Jahre als „königlich dänische privilegirte Fayence-Fabrique" betrieben. Nach Möller's frühem Tode heirathete die Wittwe den in der Fabrik als Gesellen beschäftigten Jacob Stemmann. Dieser scheint das Unternehmen jedoch nicht unter eigenem Namen fortgesetzt zu haben, denn i. J. 1800 lautet die Firma des im alten Möller'schen Fabrikgebäude fortgeführten Betriebes: „Doctor Grauers Fayance-Fabrique". Dieser Doctor Grauers lebte in Kellinghusen als Arzt und betrieb die Fabrik nur als ein Nebengeschäft.

Im Jahre 1797 kam als fünfte Werkstatt diejenige eines Th. Möller hinzu, welche noch in den 30er Jahren durch Andreas Schlüter fortgesetzt wurde.

Noch zu Anfang dieses Jahrhunderts wurden neue Werkstätten eröffnet. Eine auf grösserem Fuss von dem Hamburger Kaufmann Holzschue zu Ovendorf i. J. 1808 eingerichtete Fabrik versuchte sogar die Herstellung feinen Steingutes mit Hülfe französischer und englischer Werkführer. Im Jahre 1815 musste sie jedoch den Wettbewerb mit dem ausländischen Steingut aufgeben und wurde an Jacob Stemmann senior verkauft, welcher die Töpferei eingehen liess und nur die Ziegelei weiter betrieb. Im Jahre 1816 eröffnete der Sohn erster Ehe von Stemmann's Frau, Hans Möller, noch eine neue Werkstätte in Kellinghusen selbst.

Während die grossen, mehr fabrikmässigen Unternehmungen in den Herzogthümern sämmtlich nur von kurzer Lebensdauer waren, haben die handwerksmässigen Werkstätten Kellinghusens sich während langer Jahre einer gewissen Blüthe zu erfreuen gehabt. Sie allein versorgten während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bäuerlichen Haushaltungen in den Herzogthümern, in Jütland und auf den Inseln mit Gebrauchsgeschirren und vielerlei Ziergegenständen. Ein gutes Absatzgebiet war auch das benachbarte Hannover; dessen Eintritt in den Zollverein Anfangs der 50er Jahre war einer der Gründe, dass die Kellinghusener Töpfereien fortan zurückgingen, da der hohe Schutzzoll bei der Schwere der Waare den Verkauf

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

dorthin nicht mehr lohnend erscheinen liess. Diesen Umstand machte sich die ebendamals in Buxtehude auf dem hannoverschen Elbufer begründete und bis 1861 in Betrieb gewesene Steingut-Fabrik zu Nutze, indem sie die Herstellung bunter Teller und grosser Zierschüsseln aufnahm.

Schüssel von Fayence; Rand citrongelb mit grünen und violetten Blättern. Straus vielfarbig. Kellinghusen, ca. 1800. Dchm. 28 cm.

Aus den Kellinghusener Fabriken sind u. A. jene zahlreichen kleinen Ziergegenstände hervorgegangen, welche bis vor wenigen Jahren in den meisten Bauernhäusern nördlich der Elbe angetroffen wurden: fliegende Engel, welche kleine Füllhörner tragen und als Blumenbehälter an die Wand gehängt wurden; vielgestaltige, oft recht zierliche und hübsch bemalte kleine Schuhe und Pantoffeln, deren eigentlicher Gebrauchszweck oder sinnbildliche Bedeutung noch nicht aufgeklärt ist; Gehäuse für Taschenuhren zum Anhängen an die Wand, mit dem Haupt einer Clytia und darüber angebrachter Sonnenblume zur Aufnahme des Zifferblattes; Zierplatten mit Reliefköpfen nach antiken Gemmen oder mit unbeholfenen Reliefs des Leidens Christi nach eigenen Modellen. Ob alle diese und viele verwandte plastisch verzierte Gegenstände ausschliesslich aus Kellinghusen stammen, bedarf noch näherer Untersuchung. Zu vermuthen ist, dass sehr ähnliche plastische Arbeiten zum Theil nach den gleichen Modellen um dieselbe Zeit in einer noch nicht nachgewiesenen Fabrik des linken Elbufers hergestellt wurden. Die Erzeugnisse derselben unterscheiden sich von denjenigen Kellinghusens durch die gelungenere Ausführung des Figürlichen, durch die ausgiebige Anwendung der Spritzarbeit für Haare u. dergl. und durch die viel sparsamere Anwendung des Gelb. Gerade dieses Gelb ist ein die Kellinghusener Fayencen kennzeichnendes Merkmal. Es fällt besonders in die Augen auf den Zierschüsseln, welche, nachdem die werthvolleren Delfter und Rouener Fayencen längst entführt sind, heute noch in zahlloser Menge auf den Küchen- und Speisekammer-Börtern vieler

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Bauernhäuser prangen. Die Mitten dieser Schüsseln sind auf weissem Grund mit grossen, conventionell behandelten Blumen- oder Fruchtzweigen bemalt, vorwiegend in gräulichem Grün, Manganviolett und lebhaftem Citronengelb, welches mit Ockergelb oder im Brande trocken gebliebenem Ziegelroth schattirt ist; daneben findet Blau nur sparsame Verwendung. Die blumigen Malereien der breiten Schüsselränder zeigen oft einen wohlgelungenen gelben Grund. Ist dies die decorative Erscheinung der Mehrzahl der Kellinghusener Fayencen, so gingen aus den vielen Werkstätten, besonders als die Fabrikation noch in ihren Anfängen lag, doch manche Arbeiten anderer Art hervor, bei denen u. A. entweder die Blau- oder die Braunstein-Malerei allein angewendet ist.

Fayencen aus der ersten Kellinghusener Fabrik:

Kleine Wandkanzel, roh modellirt, auf dem Schalldeckel zwei Engel ein Kreuz haltend; am Pult: Anno 1764, darunter: „Gott allein die ihr und sonst kein mehr." Bemalt in blassem Blau, Grün, Gelb, Manganviolett. Unbez.

Punsch- (Bischofs-) Bowle in Gestalt eines sitzenden Bischofs, welcher ein Buch auf dem Schosse hält mit der Inschrift: „Die ganze Clerisey mag unserthalben leben, Wenn sie uns nur recht oft einen neuen Bischof geben." Unbez.

Fayencen aus Jochim Möller's Fabrik:

Viereckige Wandplatte, mit der Abbildung des Fabrikgebäudes in Grün und Manganviolett; über einer Thür die gelbe Chiffre Christian VII. Oben in einem Zierschild: „Die königliche Dänische Privilege-Fayance-Fabrique". A. d. Rücks.: Anno 1794. — Dazu: Platten mit „Jochim Möller Pack Raum". Bez. K. H. 1794; — mit J. M[öllers] A[nna] M[öllers] Wohnhaus, 1794; — mit einem Flussfahrzeug (Ewer) unter dänischer Flagge. Bez. K. H. 1794; — mit einer Windmühle 1794.

Milchguss in Gestalt eines Satyrkopfes, der Deckel als Turban, nach englischem Modell, bemalt in Blau und Manganviolett. — Teller mit blasser Blaumalerei, in der Mitte E. K. in Rococo-Kartusche. — Beide bez. K. H. M.

Fayencen aus der Fabrik des Doctor Grauers:

Viereckige Wandplatte mit der Abbildung desselben Gebäudes wie bei J. Möller's Fabrik in Grün und Manganviolett; über einer Thür in Gelb die Chiffre Christian VII. Oben in einem Zierschild: „Doctor Grauers Fayance-Fabrique". Rückseite bez. P. A. 1800. — Kümmchen, innen mit der Inschrift: „Jürgen Bracker, Margretha Bracker, Ao. 1800", in vierfarbigem Blumenkranz, bez. K. H. — P. A.

Kanne in Gestalt eines sitzenden Mannes, dessen Kopf den Deckel bildet. Die Dille im Blumenstrauss auf der Brust. Bemalt in vier Farben. Unbez.

Längliche Schale zum Handwasser, der breite Rand in Muschelformen geschweift, bemalt mit Blumen in lebhaftem, ausgeflossenem Blau. Bez.: K. H. Dr. G.

Fayencen von Rendsburg in Holstein.

Eine Sonderstellung nimmt die Rendsburger Fabrik ein. In den Acten erscheint sie zuerst am 10. December 1764 mit einer Supplik des Apothekers Christian Friedrich Gottlob Clar und des Kaufmannes Jasper Lorentzen. Diese tragen dem König Friedrich V. vor, bei Rendsburg finde sich eine zur Fayence-Fabrikation sehr geeignete, durch angestellte Versuche bewährte Thonerde; Petenten hätten „bessere Glasuren und eine neue Methode, alle mögliche Couleuren besser als bisher zuzubereiten und mittelst zierlicher Malerei einzubrennen" selber erfunden.

Im zehnten Zimmer. (Fünftes der Südseite.)

Sie bitten um Einräumung dreier auf dem Eiland in der Unter-Eider belegenen, zum Artillerie-Etat gehörigen Gebäude, um die üblichen Privilegien und überdies um ein Verbot, dass Niemand ausser ihnen auf fünf Meilen im Umkreis nach Thon zur Fayence-Fabrikation graben solle. In den Gründen wird betont, dass „jetzt alljährlich grosse Summen für holländisches Steinzeug aus dem Lande gehen."

Diesem Gesuch widerspricht am 4. Februar 1765 von Gottorf bei Schleswig aus Rambusch, in dessen alleinigen Besitz die dortige Fabrik kurz zuvor übergegangen war. Rambusch fürchtet das Herabdrücken der Waarenpreise und die „Disgoustirung der Arbeitsleute", falls zuviele Fayence-Fabriken im Lande entstünden, deren man schon jetzt fünf bis sechs zähle. Er beschwert sich darüber, dass Clar ihm den Dreher und Former Gisler, welchen Rambusch auf seine Kosten von Stralsund habe kommen lassen, abwendig gemacht habe und Gisler heimlich weggereist sei. Aehnliche Versuche habe man bei dem Dreher Letsch gemacht.

Auch J. N. Otte auf Crisebye ist mit einer Gegenvorstellung schon am 8. Februar 1765 zur Hand. Seiner eigenen Leistungen sicher, hat er zwar im Allgemeinen gegen das Privileg nichts einzuwenden. Es werde „ihm und seinem Bruder in Eckernförde ein Vergnügen sein, wenn die Herren Supplikanten das prästiren, was sie versprechen, denn hierdurch würden sie nicht allein eine besondere Aemulation wecken in bonité derer zu verfertigenden Sachen, sondern man könnte auch hoffen, dass dereinsten die Einfuhr der auswärtigen Fayencen gänzlich gehoben werden dürfte." Otte will nur verhindern, dass seinen Fayencen der Vertrieb in Rendsburg verwehrt werde, und das Graben nach Thon soll nur Ausländern verboten werden.

Eine Gegenvorstellung des Bürgermeisters und Rathes von Rendsburg will die Freiheit des Handels mit „ein- und ausheimischen Fayence-Geräthen" allen Bewohnern der Stadt gewahrt wissen. Auch soll der Anlegung einer Pfeifen-Fabrik nicht präjudicirt werden.

Als das Gesuch am 26. Juni 1765 noch nicht erledigt worden, petitioniren Clar und Lorentzen nochmals, verzichten jedoch auf die Laboratoriumsgebäude und wollen ein geräumiges Haus für die Fabrik ankaufen, so mit dem Ofen an die 3000 Rthlr. zu stehen kommen werde. Sie erwähnen, dass die Erde zwei Meilen von Rendsburg in der Hölzung zu Haale gegraben werde, und bitten um Schutz gegen die dortigen Dorfbewohner, welche zu hohes Entgelt für die Erde fordern. Als Beispiel ihrer Fabrikate übersenden sie dem Statthalter ein in einem kleinen unvollkommenen Ofen gebranntes Uhrgehäuse von Fayence. Vier Wochen nachher petitioniren sie beim Rath von Rendsburg, wobei sie erwähnen, dass schon nach den bisherigen noch unvollkommenen Proben ganze Service aus Hamburg, Lübeck, Rostock, Braunschweig bei ihnen bestellt worden. Am 21. Juli 1765 berichten Bürgermeister und Rath nochmals an den Statthalter; wir erfahren, dass die Bittsteller das Major von Passow'sche Haus am Neuenwerk für ihre Fabrik erhandelt haben.

Am 11. October 1765 erfolgt endlich das aus Friedensburg datirte königliche Privilegium. Die erbetenen Vorrechte werden im Wesentlichen gewährt, auch wird ein Verbot der Einfuhr ausländischer Porzellan-, irdener

Im neunten und zehnten Zimmer. (Viertes und fünftes der Südseite.)

und steinerner Gefässe, ausgenommen des in Kopenhagen ankommenden chinesischen Porzellans, in Aussicht gestellt, sobald nur ein zulängliches Lager unverwerflicher Waaren bereit sei.

Um dieses Einfuhrverbot supplicirt Jasper Lorentzen nochmals am 5. August 1767. Die Fabrik könne ohne solches nicht bestehen; obwohl die Fabrik ihre Lieferungen 20 bis 25% billiger gebe als andere, fehle es an Absatz; die Konkurrenz der auf dem Seewege aus England, Holland, Frankreich eingeführten Waare sei erdrückend; die Fabriken zu Rendsburg, Schleswig, Eckernförde, Kellinghusen producirten im Ueberfluss für den Landesbedarf und die Magazine im Lande seien auf zwei bis drei Jahre mit Waare versehen. Am 8. September fügen Clar und Lorentzen ein Verzeichniss ihres Waarenlagers bei. Dasselbe führt in der That eine ansehnliche Reihe von Gefässarten auf, viele davon mit erheblichen Stückzahlen.

Ovale Terrinen erscheinen in drei Nummern: Butterdosen „en terrine", oval, achteckig, geriefelt, in Gestalt von Hirschen, Ochsen, Möpsen, Rebhühnern; Längliche Schüsseln in 3, ovale und runde in 4, achteckige in 2 Nummern; Teller geformt, „ausgeschnitten" und ordinair; Körbe in 2 Nummern, Theetische in 4 Nummern. Aufgezählt werden ferner in bunter Reihe: Saladiers, „Sauciers", Muscheln, Salzfässer, Pyramiden, Senfkannen, Karaffen mit Unterschüsseln, Lampen, Leuchter, Plat-Leuchter, „Potpourris", Punschbowlen, „Bischofshüte", Waschbecken, Henkeltöpfe, Giesskannen, Blumentöpfe mit Unterschüsseln, Blumenkasten, Menage-Schalen, Füsse, grosse und kleine Figuren zur Plat menage, Stücke zum Aufsatz, Schreibzeuge, Dintefässer, Sandbüchsen, Farbetöpfe, Uhrgehäuse, geformte und gedrehte Kaffeekannen, Theetöpfe, Milchkannen, Milchtöpfe, Milchgüsse, Zuckerkummen, Zuckerschüsseln, Theedosen, Untertassen, Stockknöpfe, Stock-Brustbilder, Stockkrücken, Pfeifenköpfe, Rauchtabacksdosen, Schnupftabacksdosen, Messerstiele, „Bouteilnapfen", eine „Schildkröte" und „Kleinigkeiten", als Hunde, Gänse, Hühner. Jede Art wird in drei Rubriken „glatt" (d. h. glasiert), einmal gebrannt und „roh" gezählt.

Am 20. October 1767 berichten Bürgermeister und Rath über dieses Gesuch an den Statthalter: wegen des Preises sei keine Beschwerde vernommen. Die anfänglichen Mängel der Waaren seien merklich gehoben, übrigens das Waarenlager für hinlänglich nicht zu erachten. Jedoch empfehlen sie, das Einfuhrverbot vorläufig auf etwa 8 Jahre zu erlassen, das chinesische Porzellan und die holländischen, schwarzen und rothen Gefässe ausgenommen. Den Supplicanten wird vom Statthalter mit dem Hinweis auf das nächstens zu erlassende allgemeine Einfuhrverbot geantwortet.

Im Jahre 1768 erfolgte dieses Verbot denn auch; 1770 wurde es verschärft und nochmals 1775, wie bei der Geschichte der Schleswiger Fabrik erwähnt ist.

Als trotzdem die Fabrik keinen Gewinn abwarf, und Lorentzen gestorben war, verfiel Clar darauf, durch Vertheilung des Werks in Actien neue Mittel zu beschaffen, mit denen er die Fabrik zugleich in eine Steinguts-Fabrik nach englischer Art umgestalten wollte. Bis dahin waren wahrscheinlich nur Fayencen mit Zinnglasur angefertigt worden.

Die neue Fabrik verlangt alsbald weitere Unterstützung von der Regierung. Da sie nur geringe Provision gewähren kann, wird ihr schwer, sichere Agenten zu finden. Um ihr dies zu erleichtern, empfiehlt das General-Landes-Oekonomie- und Kommerz-Kollegium, die Verkäufer der Waaren aus diesem Grunde allein nicht zur Erwerbung des Bürgerrechts

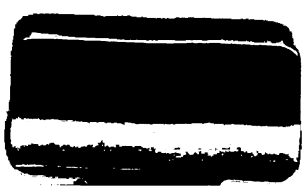
Im neunten und zehnten Zimmer. (Viertes und fünftes der Südseite.)

in den Städten ihrer Niederlassung zu zwingen. Darüber denn grosser Schriftenaustausch zwischen dem Kollegium und den widerstrebenden Magistraten. Das Ende ist, dass die Regierung die erbetene Gunst den Agenten nur in beschränktem Umfang gewährt, insofern sie diese nicht persönlich, sondern nur soweit es sich um den Verkauf des Steingutes handelt, von der Nahrungsschatzung befreit. Ein königliches Rescript an die Magistrate des Herzogthumes vom 28. Juni 1775 dehnt diese Vergünstigung auf alle in den königlichen Landen vorhandenen Steingut- und Porzellan-Fabriken aus. Im folgenden Jahr wird dem Apotheker Clar, wohl für seine nützlichen Erfindungen, ein „don gratuit“ von 200 Reichsthalern jährlich gewährt.

Aller Unterstützungen durch die Regierung ungeachtet kommt die Fabrik nicht zu geschäftlicher Blüthe; 1784 muss das Actien-Unternehmen sich insolvent erklären. Um das nützliche Werk nicht auffliegen zu lassen, übernimmt nunmehr der Justizrath und Zollverwalter Johann Hinrich Hallensen, einer der Mitdirectoren, unter Vermittelung des Kommerz-Kollegiums die Fortsetzung der Fabrik, und später, 1788, als Hauptgläubiger, auf eigene Rechnung. Der neue Eigenthümer petitionirt alsbald — 14. Mai 1789 — um einen Beitrag zu den Auslagen für die Proben und die Baukosten, sowie um eine jährliche Beihülfe von 200 Reichsthalern zur Besoldung eines Fabrique-Meisters. Zur Begründung dieses Gesuches wird u. A. bemerkt, dass der vormalige Fabrique-Meister Buchwald auf Stockelsdorff ein Jahrgehalt von 750 Reichsthalern fordere. Hallensen bittet, man möge dem Clar ausdrücklich auferlegen, noch wenigstens während eines Jahres den Betrieb zu überwachen, für die Güte der Waare zu haften und bei der noch nicht alle Wünsche ganz befriedigenden Glasur allen Fleiss anzuwenden. Zugesagt wird dem Hallensen eine Anleihe von 5000 Rth. aus dem Industriefonds, welche mit 4 % Verzinsung in 28 Jahren als getilgt gelten soll; auch macht man ihm Hoffnung auf eine Fabrikationsprämie. Ueber die weitere Forderung des Hallensen, die Fabrikgebäude von allen Reallasten zu befreien, wird nach jahrelangem Schriftenwechsel und Einspruch des Magistrats abschlägig beschieden.

Der Betrieb wurde unter Hallensen erheblich erweitert; ein im dritten Jahrgang der Schleswig-Holsteinischen Provinzialberichte (1789) abgedrucktes Preisverzeichniss gewährt einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der erzeugten Waaren. Den Preisen nach wird es sich meistens nur um unverzierte Gefässe gehandelt haben. Die theuersten Stücke sind: Komplete Plat de Menage mit Figuren zu 16 ℔ 12 ß bis 20 ℔ 12 ß; Figuren zur Plat de Menage zu 1 ℔ 8 ß, 6 ℔, 10 ℔; ein grosser Blumenkorb mit Wassergefäss zur Plat de Menage 20 ℔; eine grosse Vase mit Silhouetten zu 7 ℔ 8 ß; Blumen- oder Zwiebelkasten zu 2 bis 6 ℔; Uhrgehäuse zu 4 ℔ 8 ß; ovale Terrinen zu 5 ℔ 4 ß; Ragout-Schüsseln mit Glocken zu 3 ℔ 8 ß. Erwähnt werden auch Gefässe aller Art, wie sie in der Küche und auf dem Tisch der Erwachsenen gebraucht wurden, im Kleinen ausgeführt als Spielzeug für Kinder.

Die Production hob sich nunmehr ansehnlich, bis auf 7 bis 8000 Reichsthaler im Jahr, wovon für 5 bis 6000 Reichsthaler nach Kopenhagen gingen.



Im neunten und zehnten Zimmer. (Viertes und fünftes der Südseite.)

Inzwischen setzte der Apotheker Clar seine keramischen Versuche fort; ihm gelang die Herstellung der schwarzen Basaltwaare Wedgwood's, worüber die Provinzialberichte i. J. 1795 folgendermaassen berichten:

„Es ward vor einigen Jahren im Journal des Luxus und der Moden der Wunsch geäussert, es mögte sich doch in Deutschland ein Mann finden, der das so beliebte schwarze Steinzeug, welches in England von dem berühmten Wedgwood verfertiget worden und auch unter dem Namen Basaltwaare bekant ist, zur Ersparung des so vielen dafür ausgehenden Geldes nachzumachen wisse. Der Apotheker Clar in Rendsburg, der sich bereits durch die Erfindung des ächten Porzelans in Dännemark als auch des in Rendsburg gegenwärtig fabricirten englischen Paillesteinguts bekant gemacht hat, unternahm es auch von dieser beliebten Waare eine Fabrike daselbst auf eigene Kosten anzulegen. Mit Vergnügen macht man dem vaterländischen Publikum dieses Unternehmen bekant, und hegt zugleich den Wunsch, unsere Mitbürger werden so patriotisch gesint sein, dieses Produkt einheimischer Kunst dem fremden nicht unbillig nachzusezen, vielmehr durch ihre Aufmunterung zu seiner Vervollkommung beizutragen sich bemühen. Unseres Wissens ist bisher so wenig in Deutschland als in Dännemark diese Waare nachgemacht. Welche Waaren bisher in dieser Fabrik und zu welchen Preisen solche geliefert werden, gibt das beigefügte Preisverzeichnis zu erkennen."

Aus dem Preisverzeichnis erhellt, dass damals nur wenige Muster von Wedgwoodwaare angefertigt wurden. Vasen oder Potpourris zu 4 ℔ 8 ß; Kaffeekannen und Milchkannen mit Figuren zu 2 ℔ 8 ß; Ovale Theetöpfe mit erhabenen Figuren zu 4 ℔; Unterschüsseln dafür zu 8 ß; Theetöpfe ohne Figuren zu 1 ℔ 8 ß und 1 ℔ 12 ß; Rahmgüsse zu 1 ℔ und 1 ℔ 4 ß; Spülkummen zu 1 ℔ 8 ß und 2 ℔; Zuckerdosen zu 1 ℔ und 1 ℔ 8 ß und Schreibzeuge zu 3 ℔.

Ob Clar seine Basaltwaaren in eigener Fabrik oder in der Hallensen'schen anfertigte, ist nicht ersichtlich, ebensowenig ob er finanzielle Erfolge erzielte. Hallensen starb wenige Jahre nachher, worauf den bisherigen Arbeitern durch königliches Rescript v. 2. März 1803 gestattet wurde, den Betrieb unter den bisherigen Vergünstigungen für eigene Rechnung weiterzuführen. Am 11. Nov. 1805 sucht der Directeur und Mit-Interessent der Fabrik Thorer Olsen um Verlängerung der Steuerbefreiung auf weitere 10 Jahre nach, was ihm für das Gebäude der Steingutfabrik bewilligt wird. Weiteres ist von den Schicksalen der Rendsburger Unternehmungen nicht bekannt.

Fayencen der Rendsburger Fabrik.

Kleine Schüssel, geschweift, mit Rose und Anemone in Grün, Manganviolett und Gelb. Bez. Rendsburg (mit einem an den ersten Strich des R. gelehnten Quadrat) Duve. — Waschbecken mit Rocaille-Muschelgriffen und kleinem durchlöcherten Seifennäpfchen, bemalt in lebhaftem Blau mit natürlichen Blumen. Maler N 1767. — Birnförmige Anbietplatte mit deutschen Blumen in Blaumalerei. Maler P. K. 1768. — Theebüchse mit deutschen Blumen in Manganviolett. Ebenso.

Steingut der Rendsburger Fabrik.

Ovale Unterschüssel, weiss, der Rand durchbrochen mit geflechtartiger Hohlkehle (Osier). Bez. R. F. No. 1. Dazu ein durchbrochener Fruchtkorb, weiss, mit Asthenkeln, an denen Birnen und Trauben sitzen. — Ovale Unterschüssel, ähnlich wie die obige, der Rand blau staffirt. Bez. R. F. No. 2. — Zwei fischförmige Näpfchen mit durchlöchertem Boden, für Dickmilch, gelblich. Unbez. (Dieses Steingut im zehnten Zimmer.)

Hamburgische Fayencen des 18. Jahrhunderts.

Im neunten Zimmer. (Viertes der Südseite.)

Durch die keramischen Handbücher zieht sich die Notiz, dass auf einer in einer englischen Sammlung bewahrten vierkantigen Theebüchse mit Liebespaaren und Rocaille-Ornamenten in Blaumalerei mit vergoldeten Einfassungen zu lesen sei: „Johann Otto Lessel Sculpsit et Pinxit. Hamburg Mensis Januarij Anno 1756.“ Das ist Alles, was die keramische Special-Wissenschaft von hamburgischer Töpferkunst bisher erkundet hat.

Von den hervorragenden Leistungen Hamburgs in blaubemalten Fayence-Oefen während des 18. Jahrhunderts zeugen die im Besitze des Museums befindlichen Oefen aus den Werkstätten der Töpfermeister Hennings, Volgrath und Camp mit den kunstvollen Malereien von der Hand des erwähnten Lessel, des Cord Michael Möller und anderer Künstler, und an anderer Stelle ist die Vermuthung begründet worden, dass schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Fayence-Töpferei in Hamburg betrieben wurde. Dass die Töpfer und Maler, welche im 18. Jahrhundert jene Oefen schufen, nebenher auch noch Gefässe anfertigten, darf man schon aus jener von Lessel bemalten Theebüchse schliessen. Es fragt sich nur, ob es sich hierbei um einen Gewerbebetrieb oder nur um gelegentliche Mussestunden-Arbeit zu privatem Zwecke handelte.

Henkeltopf von Fayence mit Blaumalerei, Hamburg, erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Höhe 24 cm.

Für letztere Annahme spricht die ausserordentliche Seltenheit hamburgischer Fayence-Gefässe. Eine Theebüchse des hamburgischen Museums mit feiner Blaumalerei trägt an einer Stelle, wo man eine Werkstätten-Marke nicht anzubringen pflegt, ein grosses G. C. H. und die Jahreszahl 1751. Die von gemalten Rocaille-Ornamenten eingerahmten Landschaften erinnern mit Thurmruinen, grossen Segelschiffen und Figürchen am Ufer des Vordergrundes ganz an gewisse, auf den Meissener Porzellanen jener Zeit häufig vorkommende Landschaftsbildchen. Da Lessel früher in Meissen Porzellanmaler gewesen, dürfen wir in ihm auch den Maler unserer Theebüchse erkennen. G. C. H. sind wahrscheinlich die Anfangsbuchstaben eines weiblichen Gliedes der hamburgischen Töpferfamilie Hennings.

Ein zweites Stück, der hier abgebildete Henkeltopf, weist durch seine Ornamente und die Behandlung der Landschaften ebenfalls auf die Werkstatt eines Meisters Hennings. Der diesem Topf entsprechende Ofen ist der älteste der hamburgischen Oefen des Museums und trägt das H. D. H. des Henning Detlef Hennings.